تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الثقافة الجديدة

• مايو 2022 • العدد 380 • الثمن 5 جنيهات



زهران يرسم نهايته المبكرة فى قصة «فردوس»

بالأرقام حال الثقافة المصرية فى زمن الكورونا

جُرم الدكتور مورو لفرناندو سورينتينو

معدية بورسعيد تاريخ من النضال والصمود

الحجاجى

سيرة بطل أسطورى

ملف بأقلام مريديه



صدر العدد الأول فى مايو 1970
برئاسة تحرير سعد الدين وهبة

المراسلات



القاهرة - باب اللوق - 183 شارع التحرير
(عمارة ستراند) الدور الثالث

رقم بريدى : 11513

هاتف و فاكس : 27948236

Email: thaqafag@gmail.com

موقع المجلة :

http://www.gocp.gov.eg

قواعد النشر فى المجلة

ترسل المادة مطبوعة ومراجعة على البريد الإلكترونى للمجلة أو على أسطوانة مدمجة، علمًا بأن المجلة لن تلتفت للأعمال المكتوبة بخط اليد/ لا تنشر المجلة أعمالًا سبق نشرها بأية وسيلة.. ورقية أو إلكترونية/ لا تقدم المجلة أسبابًا لقراراتها سواء نُشر العمل أم لم يُنشر/ الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة، بل تُعبر عن آراء أصحابها.





الثقافة الجديدة

• مايو 2022 • العدد 380

الشيخ والمريد

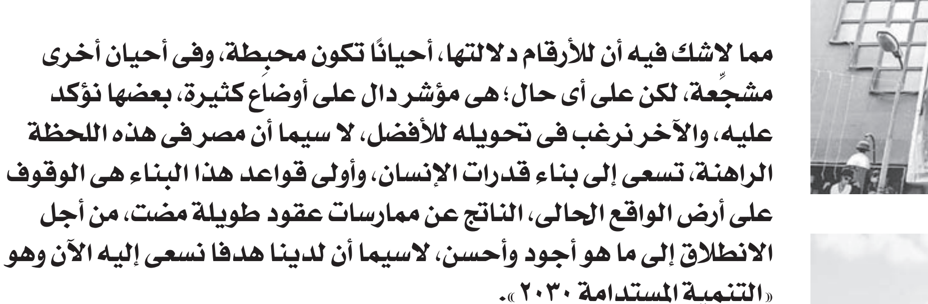
«التفرد»
هى الصفة التى يمكن أن أطلقها باطمئنان على سيرة ومسيرة العالم الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى؛ الذى سمعتُ عنه قبل أن أراه.
تردد اسمه كثيرًا فى منزلنا، وعندما قررت أن ألتحق بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة، قال لى والدى «هناك قريب لنا فى هذا القسم»؛ بينما حددت والدتى - رحمهما الله - هذا القرب بشكل تفصيلى «ده فى منزلة خالك»، ولكننى لم أجده؛ فقد كان مسافرًا فى الخارج، وقبل أن أنهى دراستى، عاد لتبدأ علاقتى به؛ إذ فوجئت به - ذات يوم - يدعوننى لحضور مناقشة روايته الفريدة والوحيدة «سيرة نور الدين»، وكان أحد المناقشين د. جابر عصفور، الذى أعرب عن انبهاره بهذه الرواية، التى جاءت - بعد ذلك - فى قائمة أهم مائة رواية عربية.
بالتأكيد هو شخصية مختلفة عن كثير من أساتذة الجامعة؛ واضح فى كل ما يفعله، لا يساوم من أجل مكسب له، يحدثك وهو ينظر فى عينيك، كأنه لا يستمع إليك؛ بل يراك، هو فى حوار مع ذاتك بلا غطاء، ومن هنا تتميز مواقفه بالصرامة، على الرغم من مساحات التسامح التى تمتلئ بها نفسه؛ إذ إنه من الشخصيات القليلة المتصالحة مع نفسها وذاتها إلى أبعد الحدود. يدرك قيمته بلا افتعال، له آراؤه الصادمة فى الحياة والتاريخ؛ لكنه محِب لوطنه إلى أقصى درجات الحب، مما دفعه إلى أن يسعى ليحقق مكانة كبيرة بين أساتذة الأدب والنقد فى العالم العربى؛ فهو واحد ممن نذروا أنفسهم لدراسة «الأسطورة» مقدمًا فيها دراسات رائدة ومبتكرة، ومرجعية لأى دارس، وقد جاء إسهامه العلمى المبكر فى هذا المجال، بحصوله عام ١٩٧٣ على درجة الدكتوراه عن موضوع «الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر».
لكن من أين جاء د. الحجاجى بهذه المسيرة المتفردة؟ أعتقد أن نصيحة والده له، هى المفتاح لقراءة هذه الشخصية المتمكنة من نفسها، هذه النصيحة وردت حينما قرر أن يكتب شعرًا، لم يستسغه الوالد، فقال له: «إن لم تكن الشاعر الأول، فلا تكتب الشعر»، الابن وسّع من دائرة هذا التحذير، ليقرر - فى أعماق نفسه - أن لا يكتب فى مجال، إلا إذا كان هو الأول فيه، أو على الأقل مضيفًا إسهامًا يُحسب له.
من هذه النصيحة أستطيع أن أتفهم وجود رواية وحيدة، أصدرها عام ١٩٨٧ «سيرة نور الدين»، وقد احتلت مكانتها فى تاريخ الأدب العربى، وكذلك مسرحيته الوحيدة -أيضًا - «الخماسين» التى أصدرها عام ١٩٨٨، وناقش فيها باحترافية عالية، فكرة فى غاية الخطورة؛ الفرق بين تطبيق القانون والعدالة.
هذا المنهج «التفرد» كان الوسيلة الوحيدة لرغبة الحجاجى فى أن يقدم لنا الجديد فى أى مجال كتب فيه.
وتقديرًا لهذه المكانة، تفرد مجلة «الثقافة الجديدة» ملفها الخاص لهذا الشهر، ليكون عن «الأسطورة.. شمس الدين الحجاجى»؛ فهو بالنسبة لى «أسطورة» فى سيرته ومسيرته، وفى هذا الصدد لا بد أن أحيى زميلى الناقد مصطفى القزاز على اقتراحه لهذا الملف، الذى أعتبره هدية «متواضعة» من مريد لشيخه؛ فالقزاز عندما بدأ يتحدث عن مكانة المحتفى به، نسى أننى بالتأكيد أعرفه، فتحدث عن شيخه وكأنه مريد فى محرابه، أعجبنى هذا الشعور المتحمس والمنضبط منهجيًا فى الوقت نفسه، لواحد ممن صنعوا اسمهم ومكانتهم بجهد جهيد، وشكلوا بلا شك جزءًا مهمًا من تاريخ جامعتهم العريقة «جامعة القاهرة» ووطنهم.
تحية واجبة للمريد مصطفى القزاز، ولمن ساهموا معنا فى إعادة رسم ملامح من سيرة بطل أسطورى اسمه «أحمد شمس الدين الحجاجى».

رئيس التحرير



طبقًا لأحدث تقرير رسمى 2020

حـــال الثقافـــة المصريـــة



فى زمن الكورونا

مما لاشك فيه أن للأرقام دلالتها، أحيانًا تكون محبِطة، وفى أحيان أخرى مشجِّعة، لكن على أى حال؛ هى مؤشر دال على أوضاع كثيرة، بعضها نؤكد عليه، والآخر نرغب فى تحويله للأفضل، لا سيما أن مصر فى هذه اللحظة الراهنة، تسعى إلى بناء قدرات الإنسان، وأولى قواعد هذا البناء هى الوقوف على أرض الواقع الحالى، الناتج عن ممارسات عقود طويلة مضت، من أجل الانطلاق إلى ما هو أجود وأحسن، لاسيما أن لدينا هدفا نسعى إليه الآن وهو «التنمية المستدامة ٢٠٣٠».

من هنا أقدِّم مجموعة من الأرقام، وأسعى إلى تحليلها، بما يمكن أن أطلق عليه «حال الثقافة المصرية»، بكل تنوعاتها ومؤسساتها؛ سواء الرسمية أو جمعيات المجتمع المدنى، وكذلك مساهمة الأفراد بمؤلفاتهم أيًا كان تصنيفها.

تستند هذه الأرقام إلى آخر تقرير أصدره الجهاز المركزى للتعبئة والإحصاء، فى يناير ٢٠٢٢، عن مجالات عدة فى الشأن الثقافى، وأتفق تمامًا مع ما جاء فى تصديره، أن الهدف منه «إعطاء صورة حقيقية عن النشاط الثقافى فى مصر وتوفير بيانات للباحثين ومتخذى القرار للاستفادة منها فى الدراسات المحلية والمقارنات الدولية».

لكن توجد ملحوظة أساسية - فى هذا التقرير الذى أنفرد بنشر محتوياته للمرة الأولى - أن ٢٠٢٠، هو العام الذى شهد ظهور وانتشار فيروس كورونا المستجد، وما استتبع ذلك من إغلاق كلى لمدة ثلاثة شهور، وما تبعه من إجراءات احترازية.



طارق الطاهر

1

أبدأ برقم مخيّب للآمال، يتعلق بفن تربينا عليه جيلًا بعد جيل، وهو الفن السابع، الذى ساهم بلا شك فى إبراز القوة الناعمة لمصر؛ ففن السينما وما يرتبط به من بنية أساسية، لا سيما دور العرض، نجده الآن ليس بأفضل حال، وبتحليل ما ورد فى هذا التقرير نرصد أن هناك ١٣ محافظة لا توجد فيها أية قاعات للسينما، أى أن سكانها محرومون تمامًا من هذه الخدمة، وهذه المحافظات هى: أسوان، البحيرة، بنى سويف، الدقهلية، دمياط، سوهاج، شمال سيناء، الفيوم، قنا، كفر الشيخ، المنوفية، المنيا، والوادى الجديد.

فى حين نجد أن القاهرة تستأثر بنصيب الأسد من جملة دور السينما التى تصل إلى ٥٣ دار موزعة على مختلف أنحاء مصر، وذلك بوجود ٣٢ دار عرض، تليها: الإسكندرية والجيزة بـ ٤ دور عرض، ثم: بورسعيد والغربية «دورين عرض»، و٩ محافظات بواقع دار عرض وحيدة، وهى: السويس، الشرقية، القليوبية، الغربية، الإسماعيلية، أسيوط، الأقصر، البحر الأحمر، مرسى مطروح، وجنوب سيناء.

وحققت دور السينما بالقاهرة إيرادات وصلت إلى ٣٩٣ مليونًا و٧٦٣ ألفًا، بينما حققت باقى المحافظات التى تمتلك دور عرض ما يلى: الإسكندرية (١٥ مليونًا و٣٨٦ ألفًا)، بورسعيد (مليونان و٦٧ ألفًا)، السويس (٣٥٤ ألفًا)، الشرقية (٦٦٧ ألفًا)، القليوبية (مليون و٤٥٧ ألفًا)، الغربية (٥٢٧ ألفًا)، الإسماعيلية (١٨٠ ألفًا)، الجيزة (٥ ملايين و٤٨٠ ألفًا)، أسيوط (مليون و٨٣٩ ألفًا)، الأقصر (٢٣٤ ألفًا)، البحر الأحمر (١٦٢ ألفًا)، مطروح (٢٧٠ ألفًا)، جنوب سيناء (٣٤٣ ألفًا).

وقد كان نصيب قطاع الأعمال «الحكومة» من هذه الإيرادات فى المحافظات التى تمتلك فيها دورًا للسينما كالتالى، القاهرة ٦ دور عرض، جلبت إيرادات «مليونان و١٠٦ ألفًا»، الإسكندرية «داران للعرض» جلبا «٢٤١ ألفًا»، الجيزة «داران» حققا «١٩١ ألفًا»، ودار عرض وحيدة فى بورسعيد أدخلت ١٣ ألف جنيهًا، أى أن الدولة من خلال قطاع الأعمال تملك ١١ دار عرض فقط.

2

وبالمقارنة بين عدد دور العرض السينمائى وعدد القاعات من عام ٢٠١٦ وحتى ٢٠٢٠، نجد تبيانات فى الأرقام ترتفع فى سنوات وتنخفض فى أخرى، وكذلك عدد الأفلام المصرية التى أُنتجت، إذ يتذبذب العدد من عام إلى آخر، انخفاضًا أو ارتفاعًا، ففى عام ٢٠١٦ كان عدد دور السينما فى مصر ٦٥ دارًا، ارتفعت فى ٢٠١٧ إلى ٨٠، لتنخفض فى ٢٠١٨ إلى ٧٨، ويواصل الانخفاض فى ٢٠١٩ لتصل إلى ٦٨، وفى ٢٠٢٠ نمتلك ٥٣ دار عرض، ونفس الأمر بالنسبة لقاعات العرض: فى ٢٠١٦ لدينا ٢٣٣ قاعة عرض، ٢٠١٧ نجد ٣١٩، ٢٠١٨ ترتفع ليصل عدد القاعات إلى ٣٢٧، ثم إلى ٣٢٥ فى ٢٠١٩، وفى ٢٠٢٠ تصل قاعات العرض إلى ٢٤٣.

أما فيما يتعلق بالأفلام الروائية المنتجة؛ فنجد على التوالى من ٢٠١٦ حتى ٢٠٢٠، أن عدد الأفلام بدأ بـ ٣٨ فيلمًا، ثم توالت الأرقام ٤٥، ٤١، ٣٣، وفى ٢٠٢٠ أُنتج ٢٤ فيلمًا فقط. وطبقًا لهذا التقرير؛ فالمقصود بالأفلام الروائية هو جملة ما أُنتج سينمائيًا؛ إذ ورد تعريف الأفلام الروائية فى هذا التقرير: «الفيلم الذى يروى قصة سردية أو رواية قد تحتوى على أحداث خيالية أو حقيقية أو رسوم متحركة ويستمر عرضه لمدة ٦٠ دقيقة أو يزيد».

وقد أوردت هذه الدراسة أن الـ ٢٤ فيلمًا الذين أنتجوا فى ٢٠٢٠، وطبقًا لتقارير الترخيص لهم بالعرض؛ فقد توزع العرض الأول لهذه الأفلام على ستة شهور فقط فى السنة، واحتل شهر أغسطس رأس القائمة فى عدد الأفلام التى عُرضت للمرة الأولى فى دور السينما بعدد ٩ أفلام، ويليه شهرى يناير ومارس بواقع خمسة أفلام، وأبريل ويوليو

جدول رقم ١٢٥ -عدد قصور وبيوت الثقافة طبقاً للمحافظات عام ٢٠٢٠

Table NO.125- Number of cultural palaces and houses according to governorate in 2020

Governorates	قصور وبيوت الثقافة Culture Palaces and Houses	المحافظات
Total	346	الإجمالي
Cairo	25	القاهرة
Alexandria	9	الإسكندرية
Port Saied	8	بورسعيد
Suez	7	السويس
Damietta	8	دمياط
Dakahlia	24	الدقهلية
Sharkia	19	الشرقية
Kaliobeya	16	القليوبية
Kafr El Sheikh	16	كفر الشيخ
Gharbia	12	الغربية
Monoufia	19	المنوفية
Behera	17	البحيرة
Ismailia	6	الإسماعيلية
Giza	17	الجيزة
Beni Suef	8	بني سويف
Fayoum	5	الفيوم
Menia	15	المنيا
Assiut	17	أسيوط
Sohag	15	سوهاج
Qena	13	قنا
Aswan	16	أسوان
Luxor	11	الأقصر
Red Sea	11	البحر الأحمر
Elwadi ElGadid	12	الوادي الجديد
Matrouh	6	مطروح
North Sinai	7	شمال سيناء
South Sinai	7	جنوب سيناء

عدد قصور وبيوت الثقافة طبقًا للمحافظات ٢٠٢٠

13
محافظة خالية تمامًا من دور السينما

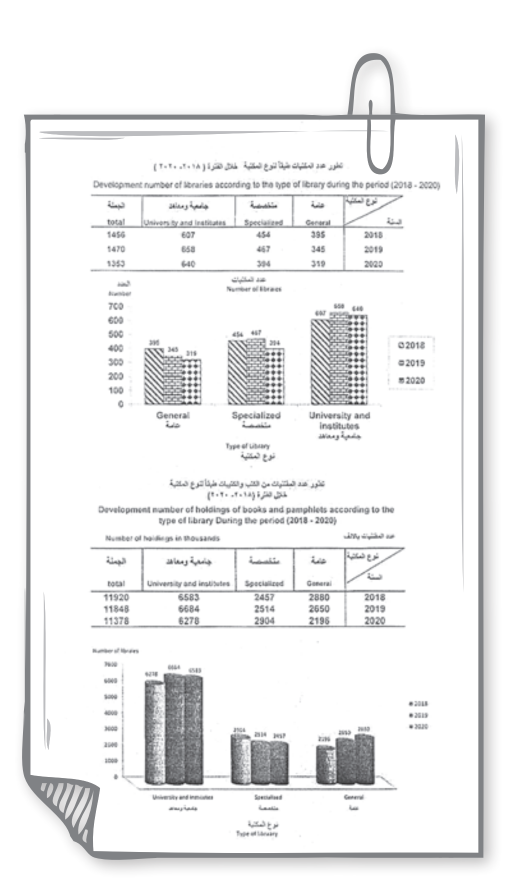
جدول رقم ١٠٢ -عدد الكتب والكتيبات المؤلفة والمترجمة وعدد النسخ المطبوعة طبقاً لفئات عدد الصفحات والموضوع عام ٢٠٢٠
Table 102 - Number of books and composed and translated brochures and number of printed copies according to number of pages and topic in 2020

Number of copies per thousand — عدد النسخ بالألف

موضوع الكتب و الكتيبات — Books and Brochures Subject

Page number categories	جملة Total: عدد النسخ Number of copies	جملة Total: العدد number	عموميات Generalities: عدد النسخ Number of copies	عموميات Generalities: العدد number	جغرافيا وتاريخ geography and history: عدد النسخ Number of copies	جغرافيا وتاريخ geography and history: العدد number	أدب literature: عدد النسخ Number of copies	أدب literature: العدد number	فنون جميلة Fine Arts: عدد النسخ Number of copies	فنون جميلة Fine Arts: العدد number	علوم تطبيقية applied Sciences: عدد النسخ Number of copies	علوم تطبيقية applied Sciences: العدد number	علوم بحتة Pure science: عدد النسخ Number of copies	علوم بحتة Pure science: العدد number	لغات Languages: عدد النسخ Number of copies	لغات Languages: العدد number	علوم اجتماعية Social science: عدد النسخ Number of copies	علوم اجتماعية Social science: العدد number	دين Religion: عدد النسخ Number of copies	دين Religion: العدد number	فلسفة وعلم نفس Philosophy and Psychology: عدد النسخ Number of copies	فلسفة وعلم نفس Philosophy and Psychology: العدد number	فئات عدد الصفحات
total	18284	1827	170	127	2798	171	297	272	155	104	1398	184	1300	137	10553	86	922	446	599	152	92	148	الإجمالى
5-48	196	174	7	10	3	4	62	78	12	8	7	18	1	3	6	1	31	23	61	16	6	13	٥-٤٨
49-99	3077	137	20	9	163	7	26	34	4	3	709	21	694	7	1432	15	7	14	18	21	4	6	٤٩-٩٩
100-149	3373	321	28	29	1518	17	106	48	84	32	187	37	450	22	486	19	51	55	439	33	24	29	١٠٠-١٤٩
150-199	1651	277	19	16	1016	25	30	30	10	12	61	26	58	21	207	16	183	85	44	15	23	31	١٥٠-١٩٩
200-249	8347	270	8	18	17	25	20	25	13	15	63	26	9	20	7885	15	309	82	10	18	13	26	٢٠٠-٢٤٩
250-299	540	198	68	21	26	30	25	25	2	4	204	13	9	19	4	6	188	56	10	15	4	9	٢٥٠-٢٩٩
300-349	301	187	9	11	22	26	9	12	12	11	57	15	65	21	6	10	111	61	5	11	5	9	٣٠٠-٣٤٩
350-399	113	66	3	3	6	7	7	8	7	6	70	12	4	9	-	-	10	12	3	4	3	5	٣٥٠-٣٩٩
400-	686	197	8	10	27	30	12	12	11	13	40	16	10	15	527	4	32	58	9	19	10	20	٤٠٠-

قائمة بالكتب والكتيبات المؤلفة والمترجمة


تطور عدد المكتبات طبقاً لنوع المكتبة خلال الفترة (٢٠١٨-٢٠٢٠)
Development number of libraries according to the type of library during the period (2018 - 2020)

السنة / نوع المكتبة	عامة General	متخصصة Specialized	جامعية ومعاهد University and Institutes	الجملة total
2018	395	454	607	1456
2019	345	467	658	1470
2020	319	394	640	1353

تطور عدد المقتنيات من الكتب والكتيبات طبقاً لنوع المكتبة خلال الفترة (٢٠١٨-٢٠٢٠)
Development number of holdings of books and pamphlets according to the type of library During the period (2018 - 2020)

Number of holdings in thousands — عدد المقتنيات بالألف

السنة / نوع المكتبة	عامة General	متخصصة Specialized	جامعية ومعاهد University and institutes	الجملة total
2018	2880	2457	6583	11920
2019	2650	2514	6684	11848
2020	2196	2904	6278	11378

تطور عدد المكتبات ومقتنياتها من ٢٠١٨ إلى ٢٠٢٠

بواقع فيلمين، أما يونيه؛ فكان نصيبه فيلمًا وحيدًا.

وعلى الرغم من أننا أنتجنا ٢٤ فيلمًا، لكنه لم يُصدّر سوى فيلم لباكستان، وآخر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، التى استوردنا منها — فى عام ٢٠٢٠ — ١٥٥ فيلمًا. (بخلاف ما صدر للدول العربية).

وطبقًا لموضوع الأفلام التى أُنتجت فى ٢٠٢٠، فقد جاء الفيلم الدرامى فى المرتبة الأولى، ثم الكوميدى، ويليه التاريخى، ثم أفلام عالجت موضوعات أخرى، ولا يوجد فيلم استعراضى أو بوليسى، بينما لم يُنتج أى فيلم تسجيلى فى عام هذه الدراسة «٢٠٢٠».

أنتجنا **24** فيلمًا فقط.. ولم يُنتج أى فيلم تسجيلى

3

إذا كان هناك ١٣ محافظة لا يوجد فيها «سينمات»؛ فهناك محافظتان فقط خاليتان من المسارح، وهما المنوفية وشمال سيناء.

وكالعادة تمتلك «القاهرة» نصيب الأسد من جملة المسارح التى تبلغ ٣٩ مسرحًا «حكوميًا» موزعين كالتالى: القاهرة «١٥»، «الإسكندرية «٦»، الجيزة «٤»، أسيوط «٢»، والمحافظات التالية تمتلك مسرحًا وحيدًا، وهى: بورسعيد، دمياط، الشرقية، القليوبية، الغربية، البحيرة، الإسماعيلية، بنى سويف، سوهاج، أسوان، الأقصر، والوادى الجديد، وهذه

المحافظات مجتمعة حققت إيرادات قدرها ٢٦ مليونًا و٣٩٣ ألف جنيهًا.

ويعمل بالقطاع الحكومى ٧٢ فرقة مسرحية موزعين كالتالى: القاهرة «٢٤»، يليها الجيزة «٩»، بنى سويف «٥»، بورسعيد والغربية «٤»، الإسكندرية، السويس، الشرقية، الإسماعيلية والوادى الجديد «٣»، القليوبية وأسوان «٢»، وفرقة مسرحية وحيدة فى: دمياط، البحيرة، المنيا، أسيوط، سوهاج، قنا والأقصر.

والمقصود هنا بالفرق المسرحية الوطنية الحكومية، هى التى تقدم مختلف أنواع الفنون وتتبع «البيت الفنى للمسرح، قطاع الفنون الشعبية، ودار الأوبرا»، وتتوزع هذه الفرق طبقًا لنوع العرض كالتالى: ٣ فرق «أوبرا»، ٤ «باليه»، فنون شعبية «٢٠»، فنون استعراضية «١٧»، موسيقى وغناء «٢١»، عرائس «٢»، سيرك «٢»، أخرى «٣»، بإجمالى ٧٢ فرقة.

وقد قدمت الأوبرا عروضها فى محافظتين فقط: القاهرة بواقع ٣٩ عرضًا والوادى الجديد ٧ عروض، أما باقى المحافظات فلم تشهد أية عروض، أما «الباليه» فقدم ٤١ عرضًا بالقاهرة، ٦ بالإسكندرية، ٤ بالبحيرة، أما فرق الفنون الشعبية فقدمت عروضها فى : القاهرة «١٠٣» عرضًا، الإسكندرية «١٦»، بورسعيد «١٧»، دمياط «٦»، الشرقية «١٦»، الغربية «٨٠»، الإسماعيلية «٣٠»، الجيزة «٤٦»، بنى سويف «٤٤»، أسيوط «١»، سوهاج «١٥»، أسوان «١٧»، الأقصر «١١»، البحر الأحمر «١»، الوادى الجديد «٤٨»، أما «الفنون الاستعراضية» فجاءت أرقام عروضها كالتالى: ٤٤ «القاهرة»، ٢٨ «الإسكندرية». ١ «بورسعيد»، ١٠ «السويس»، ٤ «الشرقية»، ٥٤ «القليوبية»، ٣٤ «الغربية»، ١٠ «الإسماعيلية»، ٨٨ «الجيزة»، ١٨ «بنى سويف». أما «الموسيقى والغناء» فقد قُدم ٣٩٤ عرضًا فى مختلف المحافظات، موزعين كالتالى: القاهرة «١٥٦»، الإسكندرية «٥١»، بورسعيد «١٩»، السويس «٣١»، الشرقية «٢٤»، البحيرة «٣٦»، الإسماعيلية «٨»، المنيا «١٠»، أسوان «٥٩». بينما قدم فى فن العرائس ٢١٨ عرضًا موزعين كالتالى: القاهرة «١١٩»، الإسكندرية «٤٥»، الجيزة «٥٤». أما السيرك فقدم ٢١٦ عرضًا موزعين على : القاهرة «٩٨»، الجيزة «١١٨». وفى فنون أخرى «٨٧» عرضًا موزعين: القاهرة «١٧»، الإسكندرية «٦»، الجيزة «٦٣». فى حين لا يوجد أى عرض يندرج تحت فن «تمثيليات وأوبريت».

أما ما يخص تقديم العروض خارج مصر، ففى عام ٢٠٢٠، قُدم ٨ عروض فنون شعبية، اثنان فى غرب أوروبا و٦ عروض فى دول أفريقية.

أما الفرق الأجنبية التى قدمت عروضها فى مصر، فجاءت كالتالى: فرقتان للباليه، ١٣ فرقة فنون شعبية، وفرقة للفنون الاستعراضية، و٣ فرق غناء، وفرقة تندرج تحت «الفنون الأخرى».

4

أفردت الدراسة — أيضًا — جدولًا يبيّن تطور عدد الكتب والكتيبات المؤلفة والمترجمة خلال الفترة من (٢٠١٨ — ٢٠٢٠)، وجاء كالتالى؛ ٢٠١٨: الكتب «٢٢٨٤» عنوانًا والكتيبات «٥٥». ٢٠١٩: الكتب «٢٢٣١» والكتيبات «١٢٦». ٢٠٢٠: الكتب «١٦٥٣» والكتيبات «١٧٤». أما تطور عدد الكتب والكتيبات الدراسية المؤلفة والمترجمة فجاء فى ٢٠١٨: الكتب «٤٩٥» والكتيبات «١٠». ٢٠١٩: الكتب «٨٣٥» والكتيبات «٧٧». ٢٠٢٠: الكتب «٤١٠» والكتيبات «٢٣».

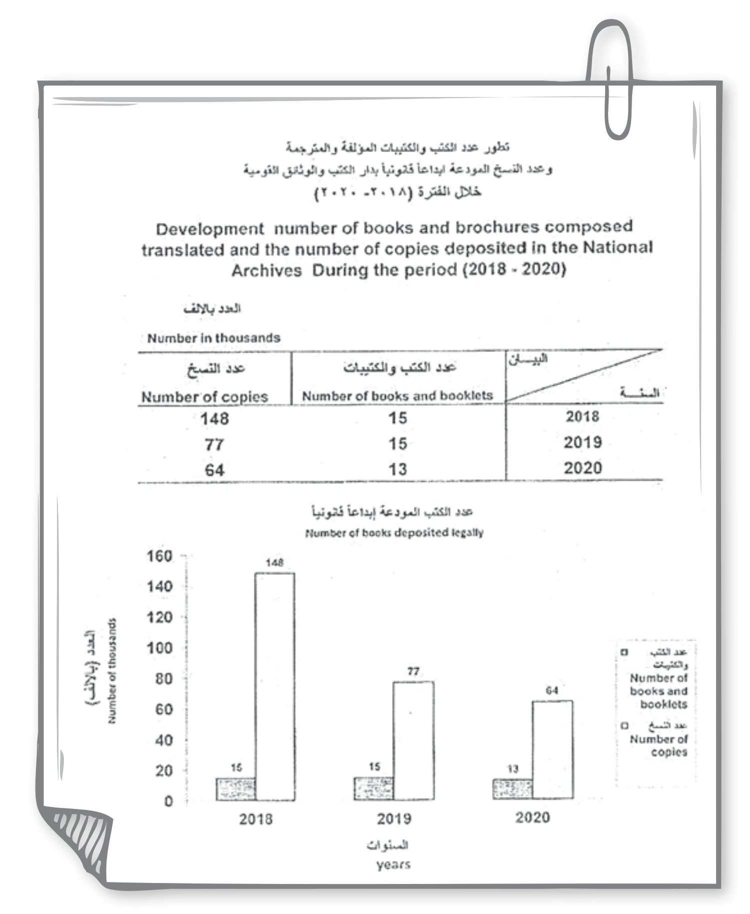
بالأرقام

القاهرة تمتلك نصيب الأسد من المنشآت والعروض الفنية

وحددت الدراسة تعريف الكتب بـ «مطبوع غير دورى لا تقل صفحاته عن ٤٩ صفحة بدون صفحات الغلاف»، فى حين أن الكتيب هو «مطبوع غير دورى لا تقل صفحاته عن ٥ صفحات ولا تزيد على ٤٨ صفحة بدون صفحات الغلاف».

ونستنتج من هذا التقرير أن هناك انخفاضًا حدث فى عدد الكتب والكتيبات المودعة إيداعًا قانونيًا فى دار الكتب فى العام ٢٠٢٠ عن العامين السابقين له، بنقص يصل إلى ألفى عنوان، ويعود ذلك إلى ظهور وانتشار فيروس كورونا وما ترتب عليه من تراجع فى عدد الكتب المطبوعة، فقد تم إيداع ١٣ ألف عنوان ما بين الكتب والكتيبات المؤلفة والمترجمة، فى حين كان ١٥ ألف عنوان عامى ٢٠١٨ و٢٠١٩.

وبتفاصيل أكثر من حيث «عدد الكتب والكتيبات المؤلفة والمترجمة وعدد النسخ المطبوعة طبقًا للغة التى طُبع بها والموضوع لعام ٢٠٢٠»، نجد الآتى: الكتب؛ فى مجال الفلسفة وعلم النفس تم طبع ١٣٥ عنوانًا بواقع ٨٤ ألف نسخة، «الدين» ١٣٦ عنوانًا بواقع ٦٣٩ ألف نسخة، «العلوم الاجتماعية» ٤٢٣ عنوانًا بواقع ٨٩١ ألف نسخة، «اللغات»



تطور عدد الكتب والكتيبات المؤلفة والمترجمة
وعدد النسخ المودعة ايداعاً قانونياً بدار الكتب والوثائق القومية
خلال الفترة (٢٠١٨- ٢٠٢٠)

Development number of books and brochures composed translated and the number of copies deposited in the National Archives During the period (2018 - 2020)

العدد بالألف

Number in thousands

البيان / السنة	عدد الكتب والكتيبات Number of books and booklets	عدد النسخ Number of copies
2018	15	148
2019	15	77
2020	13	64

تطور عدد الكتب والكتيبات المؤلفة والمترجمة من ٢٠١٨ إلى ٢٠٢٠



جدول رقم ٨١- النشاط الثقافى للمتاحف وحدائق الحيوان والأسماك والنباتات عام ٢٠٢٠

Table NO. 81- Cultural activity of museums, zoos , fish and plants gardens in 2020

type	Cultural activity Exhibitions معارض خارجية External	Internal داخلية	عروض سينمائية Cinema Shows	محاضرات Lectures	النشاط الثقافى البيان النوع
Total	4	100	79	370	الإجمالى
Art and history museums	4	91	29	327	متاحف فن وتاريخ
...science ,pure and Applied secience Museums	-	5	46	43	متاحف علوم طبيعية وبحتة وتطبيقية
...and plants gardens	-	4	4	-	حدائق الحيوان والأسماك والنباتات

النشاط الثقافى للمتاحف وحدائق الحيوان والأسماك

٨٥ عنوانًا بإجمالى ١٠٥٤٧ نسخة، «علوم بحتة» ١٣٤ عنوانًا بإجمالى ١٢٩٨ نسخة، «علوم تطبيقية» ١٦٦ عنوانًا بواقع ١٣٩٢ نسخة، «فنون جميلة» ٩٦ عنوانًا بواقع ١٤٤ ألف نسخة، «أدب» ١٩٤ عنوانًا بواقع ٢٣٤ ألف نسخة، «جغرافيا وتاريخ» ١٦٧ عنوانًا بواقع ٢٧٩٥ ألف نسخة، «عموميات» ١١٧ عنوانًا بواقع ١٦٢ ألف نسخة، بإجمالى ١٦٥٣ عنوانًا بواقع (١٨ مليونًا و٨٦ ألف نسخة).

أما المجالات ذاتها ولكن بلغات مختلفة ومودعة بدار الكتب المصرية؛ فنجد باللغة الإنجليزية فى: «الدين» عنوان واحد، «العلوم الاجتماعية» ثلاثة عناوين، «اللغات» ٢١ عنوانًا، «العلوم التطبيقية» ٨ عناوين، «الأدب» عنوان واحد، «الجغرافيا والتاريخ» عنوانان، «العموميات» عنوان واحد. ويعنى ذلك أنه يوجد فروع بالكامل لا يوجد بها تأليف من قِبل المصريين باللغة الإنجليزية مثل «الفلسفة وعلم النفس» و«العلوم بحتة»، أما الكتب المودعة إيداعًا قانونيًا فى دار الكتب باللغة الفرنسية؛ فهى: عنوان وحيد فى مجال «العلوم الاجتماعية»، و٣ عناوين «لغات»، أما باقى المجالات فلا يوجد إسهام لها بالفرنسية.

ومن العناوين المدرجة فى المجالات السابقة، نجد أن معظمها يقع من حيث عدد الصفحات فى الفئة من ١٥٠ إلى ١٩٩، وعدد لا بأس به يقع فى فئة الـ ٤٠٠ صفحة.

ويظهر لنا أحد الجداول التى لجأت إليها الدراسة، طغيان الكتب المؤلفة بالعربية فيما يخص الأدب بـ ٤٤٠٣ عنوان، فى

بخلاف العاصمة الوادى الجديد تنفرد بتقديم عروض الأوبرا

مقابل: ٣٧٢ «فلسفة وعلم النفس»، ١٥٣٥ «دين»، ٢٠٤١ «علوم اجتماعية»، ٣١٧ «لغات»، ١٣٠٥ «رياضيات وعلوم طبيعية»، ٦٩٥ «علوم بحتة»، ٦١٠ «علوم تطبيقية»، ٢٦٥ «فنون جميلة»، ٥٩٦ «جغرافيا وتاريخ»، ٩١ «عموميات».

بإجمالى ١٢٢٢٧ عنوانًا فى مختلف المجالات، فى حين جاءت الترجمة بـ ٥٩٢ عنوانًا موزعين كالتالى: فلسفة وعلم نفس «٤٢» عنوان، دين «٤٠»، علوم اجتماعية «٧٧»، لغات «٥»، علوم بحتة «٢٦»، علوم تطبيقية «٢٨»، فنون جميلة «١٠»، أدب «٢٤٦»، جغرافيا وتاريخ «٦٠»، عموميات «٤».

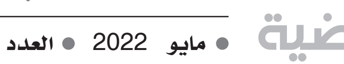
ويبلغ عدد المطابع التى تطبع هذه الكتب ٤٦ مطبعة موزعين كالتالى: ٢٤ بالقاهرة، ٧ الجيزة، ٥ بالمنوفية، ٣ بالإسكندرية والقليوبية، ٢ بالغربية، واحدة فى كل من الشرقية والبحيرة.

5

أما ما يخص كتب وكتيبات الأطفال، فنجد فى «الكتب» ٤٣ عنوانًا بواقع ٣٨ ألف نسخة، منها طبعة أولى ٣٤ عنوانًا بواقع ٣٠ ألف نسخة، وطبعة مُعادة طبق الأصل من الطبعة الأولى، ٦ عناوين بواقع خمسة آلاف نسخة، و٣ عناوين «طبعة مُعادة مع التعديل» بواقع ثلاثة آلاف نسخة، فى حين «الكتيبات»؛ الطبعة الأولى ٧٢ ألف عنوان بواقع ٦٦ ألف نسخة، بينما تصل الطبعة المُعادة طبق الأصل إلى ستة آلاف عنوان بواقع ٤٧ ألف نسخة، فى حين الطبعة المُعادة مع التعديل تصل إلى ١١ عنوانًا بواقع ١٤ ألف نسخة.

6

بلا شك أن المكتبات عنصر مهم من عناصر نشر



أصدرنا 13 ألف عنوانًا مؤلفًا ومترجمًا.. بتراجع 2000 عنوان عن السابق

الثقافة، إلا أن عدد المكتبات العامة فى مصر قد تناقص فى ٢٠٢٠ ليصبح ٣١٨ مكتبة، بعدما كان ٣٤٥ فى ٢٠١٩، و٣٨٥ فى ٢٠١٨. أما المكتبات المتخصصة؛ ففى ٢٠١٨ بلغ عددها ٤٥٤، ٢٠١٩ وصلت إلى ٤٦٧، وفى ٢٠٢٠ انخفضت لـ ٣٩٤. بينما كانت مكتبات الجامعات والمعاهد فى ٢٠١٨ تقدر بـ ٦٠٧ مكتبة، وفى ٢٠١٩ ارتفعت لـ ٦٥٨، فى حين بلغت ٦٤٠ فى ٢٠٢٠.

وقد بلغت مقتنيات المكتبات العامة فى ٢٠٢٠ مليونان و١٩٦ ألفًا، فى حين بلغت المكتبات المتخصصة مليونان و٩٠٤ ألف مقتنًى، أما مقتنيات مكتبات الجامعات والمعاهد؛ فبلغت ستة ملايين و٢٧٨ ألفًا.

وقد قُدر إجمالى عدد المكتبات فى مصر «عامة ومتخصصة وجامعية ومعاهد ومراكز ثقافية» فى ٢٠١٦ بـ ١٢٢٢، وفى ٢٠١٧ بلغ ١٤٤٠، وفى ٢٠١٨ وصل لـ ١٤٥٦، وفى ٢٠١٩ بلغ ١٤٧٠، فى حين تراجع فى ٢٠٢٠ ليصل عدد المكتبات إلى «١٣٥٣»، أما عدد المترددين على هذه المكتبات؛ فبلغ خمسة ملايين و٧٢١ ألفًا فى ٢٠١٦، وفى ٢٠١٧ وصل ستة ملايين و٩٠١ ألفًا، فى ٢٠١٨ إجمالى ستة ملايين و٢٦٠ ألفًا، فى ٢٠١٩ وصل إلى ستة ملايين و٦١٩ ألفًا، أما ٢٠٢٠ فانخفض إلى ثلاثة ملايين و٤٢٠ ألفًا.

وطبقًا لهذه الدراسة؛ فإن تعريف المكتبة العامة «هى التى تحتوى على الكتب والكتيبات بجميع موضوعاتها؛ الآداب والعلوم والفنون... وتسمح للمواطنين باختلاف أعمارهم بالاطلاع والاستعارة». أما المكتبات المتخصصة فـ «هى التى تخدم فئة خاصة من الجمهور وتهتم بالحصول على أنواع معينة من المطبوعات فى فروع معينة من العلوم». أما المكتبات الجامعية ومكتبات المعاهد فهى «التى تخدم الأساتذة والطلاب فى الجامعات والمعاهد العليا والخاصة والمعاهد المتوسطة».

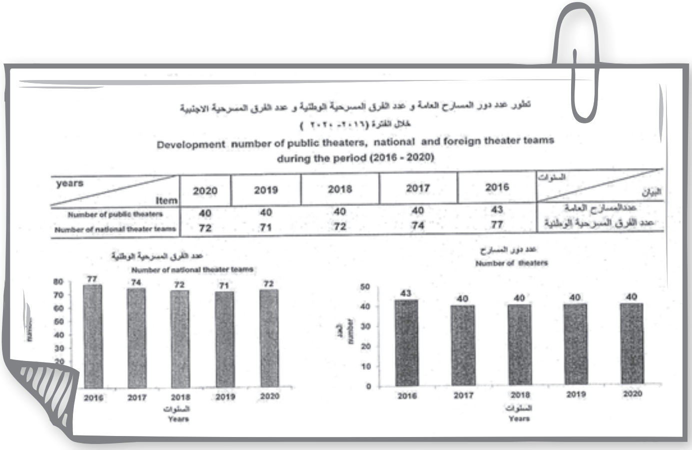
لا يوجد رقم إيداع واحد بمؤلفات أجنبية فى تخصصات الفلسفة وعلم النفس والعلوم التطبيقية



كما أجرت الدراسة مسحًا لقصور وبيوت الثقافة المنتشرة فى المحافظات، وجاء نتيجته كالتالى: فى ٢٠١٨ العدد ٣٤٧، فى ٢٠١٩ العدد ٣٥١، فى ٢٠٢٠ بلغ ٣٤٦ قصر وبيت، وقد جاء توزيعها كالتالى: القاهرة ٢٥، الإسكندرية ٩، بورسعيد ٨، السويس ٧، دمياط ٨، الدقهلية ٢٤، الشرقية ١٩، القليوبية ١٦، كفر الشيخ ١٦، الغربية ١٢، المنوفية ١٩، البحيرة ١٧، الإسماعيلية ٦، الجيزة ١٧، بنى سويف ٨، الفيوم ٥، المنيا ١٥، أسيوط ١٧، سوهاج ١٥، قنا ١٣، أسوان ١٦، الأقصر ١١، البحر الأحمر ١١، الوادى الجديد ١٢، مطروح ٦. شمال سيناء ٧، جنوب سيناء ٧.

أما الجمعيات الثقافية «المجتمع المدنى العامل فى مجال الثقافة»؛ فبلغ فى ٢٠١٨ ما يصل لـ ٢٤٦ جمعية، فى ٢٠١٩ بلغ ٢٥٠، فى ٢٠٢٠ وصل عدد الجمعيات الثقافية إلى ٢٣٤، وقد بلغ عدد المحاضرات والندوات التى أقامتها فى العام ذاته ٢٩٦٤، فى حين نشرت أبحاثًا فى مجلات وأصدرت كتبًا تُقدر بـ ٣٠٤٢، وأقامت ٣٣٣ حفلة مسرحية وسينمائية وموسيقية.

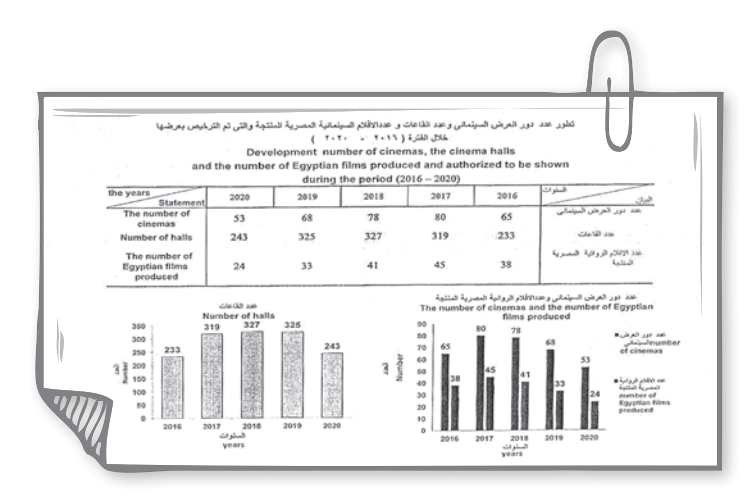
ويأتى توزيع الجمعيات الثقافية كالتالى: القاهرة ٦٤، الإسكندرية ١٢، بورسعيد ٥، السويس ٧، دمياط ٤، الدقهلية ٨، الشرقية ٢، القليوبية ٦، كفر الشيخ



تطور عدد دور المسارح العامة و عدد الفرق المسرحية الوطنية و عدد الفرق المسرحية الاجنبية
خلال الفترة (٢٠١٦-٢٠٢٠)
Development number of public theaters, national and foreign theater teams
during the period (2016 - 2020)

years / Item	2020	2019	2018	2017	2016	السنوات / البيان
Number of public theaters	40	40	40	40	43	عددالمسارح العامة
Number of national theater teams	72	71	72	74	77	عدد الفرق المسرحية الوطنية

تطور عدد المسارح من ٢٠١٦ حتى ٢٠٢٠



تطور عدد دور العرض السينمائي وعدد القاعات و عددالأفلام السينمائية المصرية المنتجة والتي تم الترخيص بعرضها
خلال الفترة (٢٠١٦ - ٢٠٢٠)
Development number of cinemas, the cinema halls
and the number of Egyptian films produced and authorized to be shown
during the period (2016 – 2020)

the years / Statement	2020	2019	2018	2017	2016	السنوات / البيان
The number of cinemas	53	68	78	80	65	عدد دور العرض السينمائي
Number of halls	243	325	327	319	233	عدد القاعات
The number of Egyptian films produced	24	33	41	45	38	عدد الأفلام الروائية المصرية المنتجة

تطور عدد دور السينما من ٢٠١٦ حتى ٢٠٢٠

١٠، الغربية ٧، المنوفية ١٠، البحيرة ٥، الإسماعيلية ٧، الجيزة ٨، بنى سويف ٥، الفيوم ٧، المنيا ٩، أسيوط ١٤، سوهاج ١٦، قنا ٥، الأقصر ٤، البحر الأحمر ٧، الوادى الجديد ١٠، شمال سيناء ٢.

8

ونتيجة لإغلاق عدد لا بأس به من دول العالم لحدودها، وكذلك الإغلاق الذى شهدته مصر لعدة شهور، فيما يتعلق بقاعات عرض الفن التشكيلى، فقد انعكس ذلك على عدد معارض الفنون التشكيلية والتطبيقية التى أقامتها مصر بالداخل وشاركت فيها بالخارج؛ إذ بلغ ٨٣ معرضًا، بعد أن وصل العدد فى ٢٠١٩ إلى ١٨٤ معرضًا.

والمقصود بالفنون التشكيلية: النحت والرسم والزخرفة، أما الفنون التطبيقية فهى أشكال السيراميك والموبيليا والزجاج المعشق.

ترجمنا **592** عنوانًا من مختلف اللغات

9

تمتلك مصر ١٤٨ موقعًا موزعين ما بين: المتاحف وحدائق الحيوان والأسماك والنباتات؛ إذ يصل عدد متاحف الفن والتاريخ إلى ٧٥، و٤ متاحف علوم طبيعية وبحتة وتطبيقية، ٦٤ حدائق الحيوان والأسماك والنباتات، وقد أقامت هذه المواقع ٣٧٠ نشاطًا ثقافيًا موزعين كالتالى: ٣٢٧ محاضرة فى «متاحف فن وتاريخ» و٢٩ عرضًا سينمائيًا و٩١ معرضًا من مقتنيات المتحف وأُستقبل ٤ معارض من الخارج، فى حين أقامت متاحف العلوم الطبيعية والبحتة والتطبيقية ٤٣ محاضرة، و٤٦ عرضًا سينمائيًا و٥ معارض داخلية، فى حين أقامت حدائق الحيوان والأسماك والنباتات ٤ عروض سينمائية و٤ معارض داخلية.

وكالعادة تستأثر القاهرة بالعدد الأكبر من المتاحف بـ ٢٠ متحفًا، ٣٧ حديقة حيوان وأسماك.

ويأتى تعريف المتاحف والحدائق فى هذه الدراسة: «هى منشأة ثابتة تهدف إلى حفظ المعروضات من آثار، نماذج، لوحات، حيوانات، طيور، أسماك، ونباتات، وذلك بغرض الدراسة والمحافظة على قيمتها بمختلف الوسائل وعرضها على الجمهور للتثقيف والترفيه وتنقسم أنواع المتاحف والحدائق إلى: متاحف الفن والتاريخ، متاحف العلوم الطبيعية والبحتة والتطبيقية، حدائق الحيوان والأسماك والنباتات».

10

وخلال النصف الأول من ٢٠٢٠، أنجزت العديد من الأنشطة والفعاليات التى تندرج فى إطار رؤية مصر للتنمية المستدامة ٢٠٣٠، ومن ذلك إقامة الفعاليات التى تدور حول ترسيخ هذه القضايا: تعزيز القيمة الإيجابية فى المجتمع، تنمية الموهوبين والنابغين والمبدعين، تطوير المؤسسات الثقافية، تحقيق الريادة الثقافية، دعم الصناعات الثقافية، العدالة الثقافية، حماية وتعزيز التراث الثقافى، وكذلك مناقشة القضايا التى تهم المجتمع: مواجهة الإرهاب والتطرف، تعزيز الهوية المصرية، التوعية بخطورة الزيادة السكانية، الوعى بخطورة الإدمان، قضايا الأمن المائى، ترشيد وتدبير الاحتياجات، حقوق الإنسان وصون الحريات العامة، مكافحة الهجرة غير الشرعية، المواطنة وتنمية الوعى السياسى.



د. محمد عبد الباسط عيد

ناقد

علامة الاستفهام..!

لا أحد يعترض على أهمية النَّقد ومعنى المراجعة المستمرة لكلّ ما نقوم به من أفعال وأقوال؛ فغياب النّقد يعنى أننا نصرُّ على السير فى الطريق نفسه حتى لو كان مسدودًا؛ فالإنسان –المثقف وغير المثقف– يحتاج إلى مراجعة أفكاره ومواقفه، وتحتاج الثقافة أيضًا إلى هذه المراجعة. والنقد -كما تعلم- يزدهر فى أوقات البناء ويخفت فى أوقات التراجع.

واللافت أن الثقافة العربية المعاصرة وُلدتْ فى سياق إشكالى عقب العلاقة/ الصدمة مع الغرب، وتأسّست -بحكم هذا الإشكال- حول سؤال النقد بشكل عام. وكل نقد يتناول موضوعًا ما، والموضوعات التى فرضت نفسها على كُتّاب جيل النهضة كثيرة متعددة، اضطرتهم إلى الكتابة فى كل شىء؛ فالمجتمع متعطش، ومظاهر تراجع الوعى تضرب كل مجال. بما يعنى أن سؤال النقد يساوى فى جوهره وقيمته، سؤالَ التجديد والتقدم.

لقد اضطر المثقف النهضوى إلى الكتابة فى قضايا سياسية ودينية شائكة، ليس لأنه يحبُّ ذلك، وإنما لأنها قضايا متشابكة؛ فما أكثر ما يتصل التأويل الدينى بالمصالح السياسية..! كما اضطر هذا المثقف إلى الانخراط بنفسه فى العمل الحزبى والسياسى، وكان على الطليعة منهم أن يطوِّروا اللغة والأساليب القديمة ليتمكنوا من التعبير السهل والممتع معًا عن أفكارهم، وخاضوا من أجل ذلك المعارك الواحدة بعد الأخرى.. كان هذا كله بجوار رغبتهم فى تطوير الفنون القديمة مثل الشعر، واستحداث فنون جديدة مثل القصة والرواية بالإضافة إلى فنّ المقالة الذى كان عليهم الكتابة فيه بشكل يومى أو أسبوعى.

وأود هنا أن أشير إلى انشغالهم الموسّع بالكتابة فى الشأن الدينى: قضاياه وسير أعلامه، رغم أنهم فى الأصل محسوبون على التوجه الليبرالى، وتشغلهم إلى أقصى حد قضايا التحديث الفكرى والدولة المدنية والدستور المدنى والحريات الفردية والعلمية والبحثية، تمامًا كما تشغلنا اليوم، بل لعلّك ترى تفوقهم فى قضايا أخرى لم نعد نهتم لها بما يكفى، رغم خطورتها، مثل قضية استقلال الجامعة وحق الباحث فى الدرس والبحث وفى إعلان ما يتوصل إليه على النّاس، ولك فى سيرة «طه حسين» ما يكفى من المواقف والآلام التى تشير إلى «نضاله» القوى من أجل هذا الحق الذى يتصل أوثق اتصال بمدنية المجتمع وحقّه فى الرُّقى المعرفى.

لا يحتاج انشغال هذا الجيل بقضايا الدين والسياسة إلى دليل، ولعلّكَ تتذكر الجبهة السياسية والدينية التى وقفت ضد الشيخ علي عبد الرازق عقب تأليف كتابه «الإسلام وأصول الحكم» ١٩٢٥ وكيف أنزلت به هيئة «كبار العلماء» العقوبات «التشريدية» شديدة القسوة. كما أنك بالتأكيد تتذكر الحملة التى لم يزل صداها يتردد بين الحين الآخر، حول طه حسين عقب نشر كتابه «فى الشعر الجاهلى» ١٩٢٦..!

كان الكاتب النهضوى مشغولًا «بعقلنة المجتمع»؛ ولذا فقد انتقد بدرجات مختلفة التصورات الدينية والاجتماعية التى هى سبب تراجع المجتمع، ولكنه كان حريصًا على ممارسة هذا الفعل من داخل المربع الإيمانى، وكثيرًا ما كان يذكرنا بالفرق المُهمّ بين نقد التصورات الإنسانية حول الدين ونقد الدين نفسه.. ويُميِّز فى قوله وعمله بين النقد والهجوم، أو بين التفكير الهادئ والتفكير الإعلامى المتوتر الذى يهتم بعدد المشاهدات أكثر مما يفكّر فى قيمة المادة المقدمة ودورها فى التجديد والتغيير.

فهل تراجع كتاب هذا الجيل عن تصوراتهم التنويرية؟

لا أريد هنا أن أحصى لك مؤلفات «طه حسين» وغيره من كتاب هذه الفترة، وكيف تناولوا أعلام الإسلام بتبجيل واحترام. فالأمر لا علاقة له بفكرة «التراجع» التى تُروِّج لها الآن بعض الدوائر الدينية والإعلامية، لغايات سياسية وإيديولوجية؛ ففى رأيى أن «طه حسين» وجيله المبارك لم يتراجعوا، ولم يكتبوا فى الإسلاميات فى نهايات أعمارهم على سبيل التكفير عن ذنب كتاباتهم حول: العلم والعقلانية والعدالة والدولة المدنية الدستورية.. إلخ.

فالحقيقة أنهم كتبوا فى الإسلاميات بشكل مضطرد، وارتبطت هذه الكتابات بنضوجهم أولًا، واتساع رؤيتهم ثانيًا، وظلوا هكذا حتى لقوا ربهم، وأدُّوا ما عليهم من أمانة الرسالة.

والمساحة هنا لا تتسع لكى أضرب لك الأمثال، يكفى أن أشير إلى «طه حسين» وهو رأس التنوير المعاصر، قد أصدر الجزء الأول من كتابه الفذ «على هامش السيرة» ١٩٣٣ وأصدر كتاب «الشيخان» الذى يقوم على منهاجية الشك فى المرويات عام ١٩٦٠، وهى المنهاجية ذاتها التى أقامت الدنيا ولم تقعدها حول كتابه القديم «فى الشعر الجاهلى»، ورغم ذلك فقد استقبلت الدوائر الثقافية «الشيخان» بتقدير كبير. وما بين «هامش السيرة والشيخان» نجد كتبًا مثل: «مرآة الإسلام»، «الفتنة الكبرى»، «مع أبى العلاء فى سجنه»، «مع المتنبى»، «مستقبل الثقافة فى مصر».. إلخ. بما يعنى أن الكتابة حول الإسلام لم تنقطع، كما أن الكتابة حول العقلانية والمدنية لم تنقطع أيضًا.

محمد عبد المنعم زهران قاص، وشاعر، ومسرحى، وكاتب لأدب الأطفال، ولد فى ٥ سبتمبر ١٩٧٢ فى مدينة سمالوط، ورحل بعد صراع مع المرض فى مستشفى المنيا الجامعى يوم ٢٩ مارس٢٠٢٢، كان يعيش ويعمل مديرًا وأخصائيًا ثقافيًا لبيت ثقافتها لفترات طويلة، من أعماله القصصية: حيرة الكائن، الشارقة ٢٠٠٢، بجوارك بينما تمطر دار الأدهم ٢٠١٣، سبع عربات مسافرة، دار النسيم ٢٠١٧، هندسة العالم، منشورات المتوسط ميلانو٢٠٢٠، وفى المسرح أشياء الليل، دار سعاد الصباح ١٩٩٢، زيارة عائلية، المركز الأدبى أسيوط ٢٠١٣، ومن قصص الأطفال أنا ومجتمعى، دار أصالة للنشر، بيروت ٢٠١٧، كما حصل زهران على عدد من الجوائز منها جائزة الشارقة للإبداع القصصى، وسعاد الصباح فى المسرح، ومجلة القافلة فى السعودية، وهيئة قصور الثقافة فى مصر، وأخبار الأدب.

د. شعيب خلف

محمد عبد المنعم زهران يرسم نهايته المبكرة فى قصة فردوس

عانت فردوس فى حياتها من آلام وتنمر وانكسار وتحولت لحظة موتها إلى ملاك بجناحين فردوس فى آخر القصة الموسومة باسمها فى مجموعة (حيرة الكائن) حينما جاءتها لحظة المغادرة لهذا العالم الفانى الذى لم تحقق فيه ما كانت تصبو إليه، صار لها جناحان أبيضان ينفردان ويتسعان -كما نتخيل الملائكة- فى كل كتف جناح لزج ولامع كأنما خرج من بيضة ... تحرك الجناحان اللذان نبتا للتو فى عنف، فخلفا غبارًا وطارت فردوس، طارت إلى أعلى إلى أعلى بعيدًا فى عمق السماء حتى اختفت، كانت فردوس الفتاة المريضة النحيفة القميئة قد تبدل قبحها جمالاً، وسوادها بياضًا، ووهنها قوة، وضعفها ومرضها عافية، وكأنها صارت من أهل الجنان وهى ما زالت تلامس الأرض، الأرض التى لم تتحملها فأرسلت بها إلى السماء إلى مكانها الدائم حيث الفردوس الأعلى. (فردوس) التى عانت ما عانت فى حياتها من آلام وتنمر وانكسار، تحولت لحظة موتها إلى ملاكٍ بجناحين، طارت فردوس إلى عنان السماء حتى اختفت عن العيون التى طالما كانت تتبعها فى حلها وترحالها، ها أنت يا (زهران) الملاك كأنك فى نهاية هذه القصة التى كتبتها فى بداياتك المبكرة، ترسم نهايتك المبكرة أيضًا، كنت ابن موت، لم يغضب منك أحد، ولم تغضب من أحد، كنت قريبًا منك فترة طويلة بحكم العمل والوظيفة، حين توليت العمل مديرًا عامًا لثقافة المنيا توددت إليك أن تتولى إدارة ثقافة سمالوط ولبيت الدعوة على الرغم مما يسببه العمل الإدارى من انشغال عن الإبداع، وأنت ساعتها ملء السمع والبصر، سنوات طوال مليئة بالانتصار والتفوق والجوائز التى تزهو بها على أبناء جيلك ممن يكتبون بالعربية، جربت فأحسنت التجريب، وأحكمت قبضتك فصار قلمك فرَاسًا قويًا فى فقاهته، أنفت من ركوب سفين ركبه غيرك، وابتعدت عن طريق آلِفه سواك، لم تبحث يومًا عن اسم لأعمالك بلا جسم، على الرغم من تفردك فى اختيار عُنْواناتك، ولا عن معنى لمفرداتك بلا مبنى، على الرغم من أن

> كان زهران محبا للحياة وللإبداع الحقيقى ولا تفارقه الابتسامة حتى فى أحلك المواقف

معانيك تفوق مبانيك، ومبانيك تفخر بسكنى معانيك، لم تهتم يومًا بمواطأة آثار الأغيار بما تأت به ريح الشمال، على الرغم من أن هذه الريح تجد لها من أقرانك من يصنع لها المواكب الزواهر، ويضعها فى مكان بارز فى صالونه الفاخر، ولم تصنع قطيعة مع تراثك الذى تحمله على كتفيك، فلأجله لم تكن قانعًا بالقشور دون اللبوب، فاستقبلت بأريحية ما تكتبه القلوب، كنت دائمًا تمارس الأشق فتهتدى من خلال الأشق للأدق، وكنت تلابس الأحق فيأتيك طائعًا الصافى الأرق. كنت تتحاشى الظهور كأى مبدع حقيقى لا يتتّرس إلا خلف إبداعه، ولا يحتمى إلا بالأناصير من أعماله، دائمًا ما تبتعد وتجافى طلب الذكر وتتفلت من المثالة التى يشقى فى الاتصاف بها غير أهلها، كنت تفعل ذلك من أجل ما هو أثقل وزنًا فى سيرتك، وأبعد غورًا فى إبداعك، لم تخف يومًا من طريق كثير العثار فتركت لخيلك العنان، ولخيالك التحليق، ولعينك التنقيب، ولعقلك التدقيق، لكم عاودتنى هذه الرغيبة فى الكتابة عنك وعن أعمالك الرصينة، وفى كل مرة أجد العمل الإدارى الثقيل يمنعنى، وكنت أصرح لك بذلك فتعذرنى، وتقابلنى بلسان شاكر، ووجه صبوح صابح، وقلب حشوه من الرقة والنبل ما يجعلنى لا أستطيع التفلت من كُبُول حبائك.

مجموعة (حيرة الكائن) تتكون من إحدى عشرة قصة، تبدأ بقصة الفردوس التى رأينا أن نخصها بقراءة وحدها وكل قصة فى المجموعة تحتاج إلى قراءة متأنية وحدها أيضًا، علمًا بأن مجموعة حيرة الكائن هى المجموعة التى فازت بالمركز الأول بجائزة الشارقة للإبداع العربى الإصدار الأول للقصة القصيرة الدورة الخامسة ٢٠٠١.

فى قصة (فردوس) التى جمعت عددًا من اللوحات التشكيلية المرسومة بعناية شديدة، والتى تشكل معرضًا مثيرًا للدهشة أمام العين، كانت فردوس الشخصية الرئيسة، تشكيلا مهمًا فى تكوين كل لوحة، وقاسمًا مشتركًا متعدد الألوان من خلال تواجدها الدائم ضمن فضاءاتها، جاءت اللوحة الأولى لفردوس أمام البقال وما حوى الشارع من أناس متعددى الوجوه والألوان: رجال، ونساء، وأطفال، وكل فصيل يمارس معها فعل السخرية والتنمر، البقال الذى ينظر إليها باحتقار شديد لا يريد لها أن تقف طويلاً أمام المحل مبررًا -الراوى- ذلك بقوله (حيث لا أحد يرغب فى رؤية وجهها بالغ القبح) لم يكن البقال وحده الذى اتخذ من بنيتها الجسدية سبيلا للسخرية والتنمر؛ بل كل الناس الذين حواهم الشارع يفعلون ذلك، لا فرق، النساء على الأعتاب يضحكن عليها من الأعماق، وكذلك الرجال الذين يدخنون الشيشة يهزون رؤوسهم واضعين قدمًا على قدم، اخذوا دورهم فى مكونات اللوحة، ولم يفقدوا حظهم من الفرح والتندر والتنمر، أما نصيب الشباب والفتيات الذين لا يستيقظون فى العادة فى هذا التوقيت من النوم، ضحوا بنومهم فى سبيل الظهور فى لوحة الضحك والمرح، تكررت اللوحة وظهر الأطفال فى جانب منها، وهم يلعبون الكرة فى بحر الشارع، حاولت فردوس أن تمشى ببطء حتى لا تصطدم بهم؛ لكنهم فور رؤيتها صرخوا بصورة مفاجئة مما أصابها بحرج شديد، لم تكن فردوس قادرة على فعل المواجهة أمام كل فصيل أتخذ من عدم القدرة هذه مدعاة



كان مبدعًا حقيقيًا يتحاشى الظهور ولا يتترّس إلا خلف إبداعه

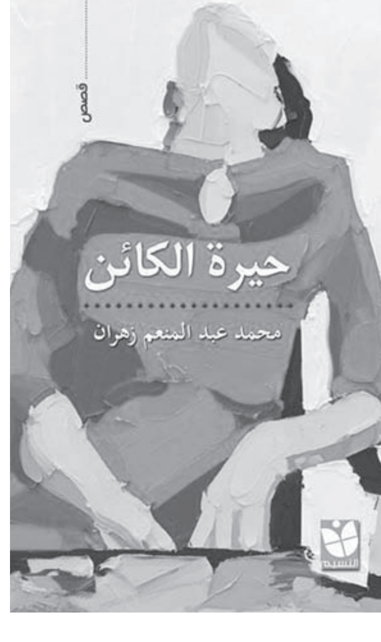
للتطاول عليها والتمادى فى المضايقة والإحراج، فى هذه اللحظة يدخل اللوحة من يستطيع المواجهة ويقابل كل هذه السخافات بالعنف والشدة، فيعود كل فصيل إلى جحره، هى لحظة خروج الأم من البيت فى كل مرة تتعرض فيها فردوس للحرج، والإهانة لتمثل لها حائط الصد والجسد الدافئ فى المواقف الباردة، فى كل مرة تواجه هذه السخافات بغضب وعصبية شديدة جعلت الجميع يلتزم الصمت حينما قدمت لهم وابلاً من الشتائم جعلت صوت البقال مخنوقًا لا يكاد يسمع .

اللوحة الثانية تجمع بين فردوس وأمها داخل البيت، الملجأ الآمن، والمكان الأليف الذى تأوى إليه سريعًا حين يخنقها الشارع، ويفعل معها ما يؤذيها، وتعود منه منكسرة مهزومة، فى كل مرة تخرج لقضاء مصالحها وتحصيل الأغراض التى تخصها وأمها، فبعد أن خرجت فردوس من إطار اللوحة السابقة (الشارع) ودخلت عتبة البيت كانت أمها فى استقبالها، لديها مشاعر مضطربة ومتفاوتة ما بين الشدة واللين والغضب الحزين لابنتها التى لا تملك فعل المواجهة، وبعض الجارات اللائى ذهبن يهدئنها، ويقللن من وقع الحدث. أرادت فردوس أن تعود مرة أخرى لفضاء اللوحة الأولى، أرادت أن تحضر لأمها الأسبرين من البقال الذى لاقت أمام دكانه ما لاقت من سخرية وانكسار، وهى فى الوقت ذاته أرادت أن ترى وقع موقف أمها وشخصيتها القوية على ما تعرضت له (وحين وقفت أمام البقال لم ينظر إليها، أخرجت صوتها بصعوبة فناولها الأسبرين صامتًا) ص ٩.

إن ما حدث فى اللوحة الأولى من تنمر وسخرية تعودت عليه فردوس كثيرًا فى مكانها الأليف، ذاك المكان المفروض أن يوفر لها الألفة والحماية، لكن ما تمر به يوميًا وتحاول فى كل مرة أن تتناساه، أمر لا مفر منه، كما أنه لا مفر من المعاودة للشارع الذى لا يمكن الاستغناء عنه، والمرور به لتحصيل الأشياء الرئيسة، فى كل مرة تلتقى فردوس مع أمها تتراوح العلاقة بين اللين والمؤازرة والشدة والغضب، فعندما تراها فى حالة من حالات الانكسار والتعب تأخذها باللين، أما حينما تراها فى غير تلك الحالة المعتادة فتكون الشدة ويكون الغضب وذلك حين تعود من الشارع فى أحيان كثيرة وقد تصنعت المرح لتقلل من آثار الموقف المعتاد (أمها جالسة تحدق فى الحائط شعرت بغضبها لأنها تأخرت، فتصنعت المرح) ١٤، وأيضًا حينما فكرت فى شراء مرآة (حدقت الأم فيها) ١٤، حدقت فى فردوس وكأن شراء المرآة شىء لا يجب أن تتحدث عنه، المرآة ستريهما وجوههما الحقيقية، ستريهما واقعًا مريرًا طوال الوقت يهربان منه، ولهذا عادت الأم (تنظر إلى فردوس، إلى جسدها الضئيل وحين لاح انكسار فى عينيها جاء صوتها حادًا — لم تنظفى البيت اليوم) ١٥، وقد عبر الراوى عن هذه المراوحة فى سلوك الأم من اللين إلى الشدة ومن الشدة إلى اللين فيقول (لم تستطع أن تفهمها أبدًا، فى الوقت الذى تبدو فيه رقيقة، تفاجئها هذه الحدة)١٥.

اللوحة الثالثة: جاءت تحمل المفارقة مع اللوحة الأولى والثانية حيث الانتقال من القهر والتنمر والانكسار إلى الرومانسية، حين وعت فردوس وجود جارها الوسيم؛ لكن هذا الوعى كان من طرف واحد، حب، هى وحدها من ترعاه، وتهتم به دون أن يكون للطرف الآخر دور فى تغذيته وريه، حين تناست فردوس حزنها مؤقتًا، ذاك الذى سيظل عالقًا لفترات، تحاول أن تجعلها قليلة، حين تقترب من النافذة وتقوم بمواربتها قليلا كى تتمكن من النظر للبيت المقابل لكى ترصد حركة من أحبت حين يخرج، هى تريد من وقفتها هذه أن تتأمل وجهه لأكبر وقت ممكن، هى قانعة بالرؤية حتى لو وقفت فقط عند حدود الرؤية، لأنه حب يجعل (روحها فى الداخل يغمرها مرح) ص١٠ وأنها أيضًا (كلما رأته تشعر بسعادة لا حد لها) ص١٠، تتكرر هذه اللوحة أكثر من مرة فى سياق القصة، لحظة من لحظات السرور والترويح عن الذات، ولحظة من لحظات الألم حين تقف خلف النافذة لتراه، تتأمله وهى خائفة أن يراها، أو حتى يشعر بها، يغلبها البكاء فى كل مرة فتبكى دون أن يراها، إن الظاهرة الواضحة فى كل مرة تحاول أن تراه (كانت تبكى





وتنظر إليه، فتشعر بآلام فى كل جسدها) ١٦، ولما حاولت أن تكتب وهى تتأمله يقرأ دون أن يراها كتبت اسمه (علي) اسمه فقط بأصابع مرتعشة، وعاودتها لحظات الألم والبكاء، لم تستطع فى هذه الحال أن تكتب شيئًا غير اسمه، لكن (ظلت تتأمله حتى غلبتها آلام غامضة فانحنت فى آسى وجلست على الأرض باكية) ١٧، وحين حاولت رؤيته مرة ثالثة كان مندفعًا إلى الشارع (ففاجأها دوار) ١٧، وحين سمعت صوته فى مرة جديدة فى الشارع تحولت كلية إليه (أغمضت عينيها وتركت كل صوته ... ينفذ إلى أعماقها، شعرت بالشتات للحظات) ١٨، حين سمعت صوته مرة خامسة وسادسة يعاود الراوى وصفها بأنها غير قادرة على النهوض لكنها تقاوم وحين تذهب عند النافذة ينتابها كما انتابها فى المرات السابقة هذا الشعور بالتعب الجسدى (وهى تتمايل فى دورانات مباغتة كإناء خزفى على وشك السقوط ومن ثم التحطم) ١٩.

لكن من يمنحها هذا الحق؟ هناك جارات لها يتتبعن حركتها (دققت النظر قليلا فرأت ثلاث جارات على سطح أحد المنازل يراقبنها) ١٨ لكن لماذا يراقبنها و(منذ متى يراقبنها دون أن تدري) ١٨. بعد كل ما يحدث لفردوس فى الشارع لا تملك أيضًا أن تنظر من نافذتها المواربة على من تحس بالسعادة فى جسدها حين تراه.

فى القصة تطغى مفردات الجسد بتفاصيله جميعها

اللوحة الرابعة فى هذه القصة حين يجمع الإطار مرة أخرى فردوس وأمها للمرة الثانية، جمعهما من قبل إطار اللوحة الثانية بعد لحظات الانتكاسة والتنمر كانت الأم هى من أعاد الأمور لنصابها، وقامت بالرد الفورى على ما حدث لابنتها، قابلت حزنها بحزن أكبر عليهم، وغضبها بغضب أشد على الذين تعرضوا لها، وانكسارها بجبر أكبر لابنتها الحزينة، فى هذه اللوحة فردوس وأمها يجلسان على مائدة الطعام حين رأت عينى أمها رائقتين حزينتين ألمها ذلك فحاولت أن تغير فى حالة اللوحة من الحزن للسعادة خاصة بعد أن رأت محبوبها، ذاك الذى يشعر جسدها بالمرح، وهذا يكفى (التفتت أمها وحين رأت وجهها الصغير يبتسم ابتسمت أيضًا، بعد قليل ضحكتا بصوت مرتفع) ص ١٠، تكتمل اللوحة حين تطغى الأمومة الحانية على اللقاء بينهما، حين يجد الجسد الضعيف المنهار من يرمم انكساره (اخذتها بين ذراعيها فشعرت فردوس بدفء جسدها ... وبدا أن جسدها بأكمله يفتح طرقًا متسعة دافعًا بكميات هائلة من الماء إلى عينيها)١٠/١١. تكرر دور الأم الحانى فى لحظات الانكسار، حين نامت (ورأت آلاف من الحشرات الزاحفة سوداء ومقيتة تتقدم نحوها، وتقف على أقدامها صرخت وبدأت تبعد الحشرات عن قدميها؛ ولكن الحشرات ظلت تعاود تسلق قدميها، وفجأة انبثق بياض هادئ يتحرك فى نعومة، كانت أرنبة كبيرة حالما ظهرت اختفت كل الحشرات، كانت الأرنبة دافئة، اقتربت من وجهها ولعقته وظلت ملتصقة به، حين فتحت عينيها رأت أمها تحتضنها بقوة)٢٠.

اللوحة الخامسة: تجمع بين فردوس والعجوز هذا الرجل الذى تذهب إليه فى كشكه تتحدث إليه وتأنس به، فى كل مرة تشعر بجسدها مشبعًا بكمية كبيرة من الماء فتقف أمامه وتترك جسدها (ينساب فيغرقها حتى لا تعود قادرة على تبين ملامح وجهها) ص١١. هذه اللوحة أيضًا تكررت، فهى تذهب غالبًا له كل يوم، يقول لها دائمًا (تكلمى، دعى كل شىء يخرج ... تنفجر فى البكاء وتحكى... وحين تنتهى يكون قد خرج كل شىء، فتكف عن البكاء) ١٢. فى كل مرة تذهب إلى كشك ذلك العجوز يقبل يدها، ويتركها تنساب فى الحكى حتى تخرج ما بداخلها من هموم؛






فردوس هى الشخصية الرئيسة فى «حيرة الكائن»، جمعت عددا من اللوحات التشكيلية المرسومة بعناية فائقة

لكن هذه المرة رأته منحنيًا إلى الأرض (لم يرفع رأسه، ولم يقبل يدها، كان يرتعش...كان وجهه أصفر وعيناه خبا ضوؤهما، تحدث فى صعوبة ... شعرت على نحو غريب بأن العجوز تنسحب منه الحياة ببطء) ٢١، لم يعد كما كان يستقبلها، يقول لها ابتسمى فتبتسم ويقبل يدها ويتركها تمضى هذه المرة هى التى أخذت يده بين كفيها (انحنت وقبلتها ثم وضعتها فى مكانها النهائى حيث لن تتحرك أبدًا ومضت) ٢٣.

اللوحة السادسة: فى عودة فردوس من عند العجوز وقد صفى جسدها من الهموم والأحزان لم تتعرض فى الشارع لما تعرضت له فى اللوحة الأولى، فى هذه اللحظة (أحست أن الشوارع رغم قذارتها تشع طيبة وألفة) تكتمل مكونات هذه اللوحة حينما رأت سربًا من الطيور يقطع السماء فيرسم خطًا مرنًا، وهذه لوحة متكررة الحدوث، السرب فى السماء لطالما رأته مرات عديدة ووقفت تتأمله وهى خارجة من المدرسة أو وهى أمام كشك العجوز، ولطالما ربطت بين الطيور ووجه العجوز حين تتأمله يتهيأ لها أنه وجه طائر أبيض.

فى هذه القصة تطغى مفردات الجسد بكل تفاصيله: رأس/ عين/ وجه/ أذن/ أنف/ فم/ قدم وغير ذلك من مشتقات الجسد ومكوناته.

يصف الراوى فردوس بأنها فتاة قصيرة، وبالغة النحافة، كما وصف وجهها بأنه بالغ القبح يكاد يخفيه إيشارب ملون وواسع، ولما وصفها مضطربة جعل وجهها بالغ الاحمرار، كما وصف مشيتها بالمرتبكة والسريعة، كما جعلها طوال القصة تشعر بآلام دائمة فى كتفيها، وآلام فى جسدها وهذا شعور ينتابها فى جميع اللحظات أمام البقال، فى الشارع، فى بيتها مع أمها وفى حجرتها خلف النافذة الموارية، كل هذه الانكسارات جعلتها تستجيب للتنمر وتتأثر به غاية التأثر، مما جعل الراوى يصف رأسها بالمنكسة، وصوتها بالمنخفض، وجعل الأشياء التى تحملها تتساقط من بين ذراعيها، كما جعل الخوف والاضطراب مسيطرًا حين تنظر للبقال بعينين تبعثان على العطف، وقفت تلهث تدفع بأكبر كمية من الهواء إلى رئتيها، شعرت بعد لقائها مع البقال وما حدث لها من تنمر أمام دكانه، وفى الشارع أشعرها (بشىء فى حلقها ورغبة قاهرة فى البكاء) كما وصف جسدها بالضئيل، وأنها غير قادرة على حمله، على الرغم من كل هذه الصفات التى تجعل الجسد يستجيب طوال الوقت لضعفه إلا أن هذا الجسد يستجيب للحب أيضًا لأنه فى أمس الحاجة للحنان، تقف تنظر إلى نافذة البيت المقابل حتى يخرج، تتأمل وجهه على مدار سنوات تفعل ذلك تتملى وجهه لأكبر وقت ممكن، وهو ربما لا يعرف اسمها، هى سعيدة برؤيتها له هذه السعادة أحالتها تتحسس وجهها لكى ترى أثر السعادة عليه بعد أن أحست بروحها فى الداخل يغمرها المرح، وأم فردوس تعيش من خلال حديث الراوى عنها من خلال أثر الحزن والفرح والمشاعر على مفردات الجسد (أحست بعينى أمها رائقتين يخفيان حزنًا فآلمها ذلك ... التفتت أمها وحين رأت وجهها الصغير يبتسم ابتسمت أيضًا) ص ١٠.

انظر معى أيضًا لمفردات الجسد حين يصف الراوى هذا التبادل فى الحواس بين فردوس وأمها (أخذتها بين ذراعيها فشعرت فردوس بدفء جسدها إلا أنها وفى الوقت نفسه لم تستطع أن ترى عينى أمها تلمعان، كل ما شعرت به رغبة هائلة فى البكاء وهى ملتصقة بهذا الجسد تدافعت الدموع إلى عينيها، وبدا أن جسدها بأكمله يفتح طرقًا، يفتح طرقًا متسعة دافعًا بكميات هائلة من الماء إلى عينيها ؛ ولكنها وفى اللحظة المناسبة التى أحست فيها بتقديس لهذا الدفء، وهذا الجسد الضخم الذى يحتويها فى رفق قررت ألا تبكى) ص ١٠ / ١١.

حينما مات العجوز أحست فردوس برغبة موازية لموته، ظهر ذلك على مفردات الجسد لديها التى تغيرت تمامًا عما كانت عليه على مدار القصة، آلام الكتف التى طالما كانت تشعر بها طوال القصة خاصة بعد أن تنتهى للتو من مواقف الانكسار والحرج لم تعد موجودة، توقفت للأبد، تغير وجهها القبيح حين نظرت فى واجهات المحال رأته مبتسمًا على غير عادته، بل صار مبتسمًا على الدوام، تبدلت حالة الناس فى الشارع الذين كانوا يرمقونها باحتقار إلى حبها (ربما يحبونها على نحو غامض) وتبدلت النظرة للفضاء والتمتع لأماكن الجمال، وكيف لامت نفسها حينما وقفت على ضفاف النيل كيف تجاهلت بهاءه وعذوبة سير المياه فيه، كان الشارع ضيقًا، صار الآن متسعًا بصورة لا يمكن تصورها، جسدها البطىء صار يدفعها للتحرك، أنفاسها المضطربة انتظمت، تلاشى احمرار الوجه، عيناها الدامعة المنكسرة صارت ترى كل الأشياء وكل الوجوه بكل تفاصيلها، فى لحظة سقوطها هذه المرة، تبدل المشهد تمامًا العيون التى كانت تسخر منها انتابها الخجل، ووضعت النساء أيديهن على وجوههن، فى اللحظة التى رأت أعينهم المذعورة، تألق وجهها، وتحول إلى الأبيض البلورى. (علي) الذى لم يكن عارفًا بمشاعرها، ولا يسمع صوتها، ولا ينصت لها، يقول فى نهاية القصة (نعم أنا منصت) هذه تفاصيل الجسد التى تحولت مع تحولات (فردوس) من الانكسار إلى الانتصار، ومن العجز إلى القدرة، ومن الموارية إلى المواجهة.

مجيد طوبيا

واحدٌ من «أبناء الصمت»

أحمد فضل شبلول



ارتبط اسم مجيد طوبيا فى ذاكرتى باسم فيلمه «أبناء الصمت» الذى كتب قصته ووضع له السيناريو والحوار، وأخرجه محمد راضى عام ١٩٧٤. وكنا نشاهد هذا الفيلم أثناء الدراسة الجامعية؛ فكان يُعرض فى المدرج الصغير بكلية التجارة جامعة الإسكندرية، وفى قاعة اتحاد الطلاب، ويحكى عن بطولات القوات المسلحة المصرية أثناء حرب الاستنزاف، وبعد تفجير المدمرة إيلات، وشارك فى بطولته عدد من نجوم السينما أذكر منهم: محمود مرسى، ونور الشريف، وأحمد زكى، ومديحة كامل، ومحمد صبحى، وميرفت أمين، وحمدى أحمد، وسيد زيان، والسيد راضى وغيرهم، ووضع موسيقاه الفنان بليغ حمدى. وكان هذا الفيلم أول إنتاج شركة سينمائية أسسها مجيد طوبيا مع كل من محمد راضى والسيد راضى. ولم أدر لماذا لا يعرض هذا الفيلم الآن ضمن ما يعرض عن مقدمة انتصارات أكتوبر المجيدة؟

ولفتنى فى بداية الفيلم العبارة التى جاءت على لسان سيد زيان: مدد يا أم هاشم؟ يا سيد يا بدوى. ويطلب من قائده أن يضرب العدو - فى شرق القنال - ببندقيته، ولكن قائده كان يأمره بضبط النفس.

سعيت بعد ذلك نحو التعرف إلى أعمال مجيد طوبيا، وبدأت أتابع ما ينشره من قصص وروايات، كان من أهمها: دوائر عدم الإمكان، والهؤلاء، وغرفة المصلحة الأرضية، وعذراء الغروب، وتغريبة بنى حتحوت (أكثر من جزء)، وغيرها.

وبالإضافة إلى فيلمه «أبناء الصمت» وجدت له فيلمين آخرين هما: حكاية من بلدنا، إخراج حلمى حليم، وقفص الحريم إخراج حسين كمال.

عندما انتظمتُ فى قصر ثقافة الحرية بالإسكندرية، وبدأت أتردد على نادى القصة، وجدت أن أدباء القاهرة يُدعَون للقاءات أدبية مع أدباء الإسكندرية؛ فسألت عن مجيد طوبيا، وهل يأتى إلى قصر الثقافة. أجابنى عبد الله هاشم أنه لا يأتى كثيرا مثل جمال الغيطانى، وعبد العال الحمامصى. وأخذ هاشم يعدِّد لى مزايا أعمال مجيد طوبيا، وأخبرنى محمود عوض عبد العال أنه من المعجبين بأعمال مجيد طوبيا، بينما قال سعيد بكر إنه شديد الإعجاب بتغريبة بنى حتحوت. بينما أشار مصطفى نصر بقراءة «الهؤلاء» التى قرأها وأُعجب بها، ونصحنى مصطفى بلوزة أن أقرأ أعمال يوسف إدريس أولا؛ فقلت له: ولكنى أسأل عن مجيد طوبيا. هذه الآراء جعلتنى أبحث عن قصصه الأخرى مثل: فوستوك يصل إلى القمر، وخمس جرائد لم تقرأ، والأيام التالية. كما وجدت أنه يكتب للأطفال، وفى تلك الفترة لم أكن مهتما بما يكتب للأطفال، وعندما بدأت أكتب لهم شعرا وقصصا، عدت إلى أعمال طوبيا التى كتبها للأطفال وتعجبت من سلاسة أسلوبه وقدرته على تبسيط اللغة والفكرة، وبدأت أبحث عن كتاب الستينيات الذين يكتبون للأطفال أو الناشئة أو الطلائع؛ فوجدت منهم: صنع الله إبراهيم، وسليمان فياض، ولكن تميزت رواية «مغامرات عجيبة» لطوبيا عن غيرها، غير أنه لم يكتب كثيرا لهم.



أعماله لها بصمتها الأدبية المميزة التى تحمل ملامحه وأسلوبه الخاص

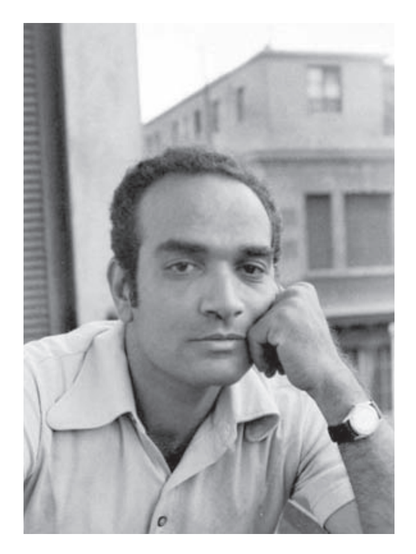
وعلى الرغم من عدم غزارة إنتاج مجيد طوبيا الأدبى، مقارنة بزملائه من أمثال محمد جبريل وإبراهيم عبدالمجيد ويوسف القعيد والغيطانى وغيرهم، فإن أعمال طوبيا متميزة جدا، ولها بصمتها الأدبية التى تحمل ملامحه وأسلوبه الخاص.

ويبدو أنه كان من المعجبين بالكاتب الكبير يحيى حقى، ولم أدر كثافة العلاقة بينهما، ولكن يتضح هذا الإعجاب وعمق العلاقة فى الكتاب الوحيد الذى كتبه مجيد طوبيا عن يحيى حقى، وهو كتاب «عطر القناديل» الذى صدر عام ١٩٩٩.

ففى الوقت الذى كان فيه عدد من أدباء جيل مجيد طوبيا، يتوجهون للكتابة عن نجيب محفوظ، من أمثال الغيطانى (نجيب محفوظ يتذكر) والقعيد (نجيب محفوظ إن حكى .. ثرثرة محفوظية على



مجيد طوبيا مع أحمد فضل شبلول فى ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائى بالمجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٥



النيل) وجبريل (نجيب محفوظ صداقة جيلين) ومحمد سلماوى (فى حضرة نجيب محفوظ) وغيرهم، يكتب طوبيا كتابه عن يحيى حقى الذى قدَّم الكثير للحياة الأدبية والثقافية فى مصر والوطن العربى، فأراد أن يُنصفه، فنحت عنوان كتابه «عطر القناديل» من عنوانين ليحيى حقى نفسه وهما: «عطر الأحباب» و«قنديل أم هاشم».

لم يتخرج مجيد طوبيا - صعيدى الأصل (من المنيا) - فى أحد أقسام كلية الآداب جامعة القاهرة أو عين شمس، ولكنه حصل على بكالوريوس الرياضة والتربية من كلية المعلمين بالقاهرة فى عام ١٩٦٠، ثم حصل على دبلوم معهد السيناريو عام ١٩٧٠، وعلى دبلوم الدراسات العليا إخراج سينمائى من معهد السينما بالقاهرة فى عام ١٩٧٢. وقد اتضحت ملامح هذه الدراسات فى أعماله التى تحولت إلى السينما. فهو لم يكتب السيناريو والحوار إلا عن دراسة أكاديمية وخبرة وممارسة واسعة، لكنه لم يستمر فى طريق السيناريو والحوار، وكما كانت أعماله الإبداعية قليلة نسبيا، كانت أعمال السيناريو والحوار قليلة أيضا.

لم يكن مجرد مبدع عابر فى تاريخنا الأدبى والثقافى، بل مؤثرًا رغم إنتاجه القليل نسبيا

ولد مجيد إسحق طوبيا يوسف فى عام ١٩٣٨، وعمل مدرسًا للرياضيات، ثم عمل بإدارة المعلومات بوزارة الثقافة، والتحق كاتبا بجريدة الأهرام. وكان عضوًا بلجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة.

وعندما قام الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب باختيار ١٠٥ روايات عربية لترجمتها إلى بعض اللغات الأجنبية، كانت رواية «تغريبة بنى حتحوت» ضمن هذه القائمة، وعلى الرغم من عدم نجاح هذا المشروع، بسبب حقوق الملكية الفكرية، وغيرها من مشكلات لم تحل حتى الآن؛ فإن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على أهمية تلك الرواية، ويشير إلى أن مجيد طوبيا واحد من الأدباء والروائيين المهمين على الساحة العربية.

لم يحقق مجيد طوبيا الذى عاش ٨٤ عاما (١٩٣٨ – ٢٠٢٢)، انتشارًا واسعًا لدى الجمهور والقراء، رغم أهمية أعماله، وتنوعها، وعرض ثلاثة منها على الشاشة الكبيرة، وربما حركة النقد الأدبى أيضا لها دور فى ذلك، فلم يتوقف النقد عنده كثيرا، ومع ذلك فقد نوقشت رسائل علمية عن أعماله بأكثر من لغة فى جامعة المنيا، والجامعة الأمريكية بالقاهرة، وجامعة السوربون فى باريس، وجامعة روما، وجامعة نابولى فى إيطاليا التى كان يعشقها ويسافر إليها كثيرا.

كان مجيد طوبيا من الأعضاء المؤسسين لاتحاد كتاب مصر عام ١٩٧٥ ورقم عضويته ٣٣، وعندما قررتُ ترشيح نفسى لعضوية مجلس إدارة اتحاد الكتاب عام ٢٠٠١، حصلتُ على قائمة بأسماء أعضاء اتحاد الكتاب للاتصال بهم، وعندما اتصلت به على رقم تليفونه ٢٩١٧٨٠١ بالقاهرة، سمعت صوته لأول مرة، وعندما أخبرته باسمى وجدته يعرفنى معرفة الأديب للأديب، وحدثته عن أيام مشاهدتى لفيلمه «أبناء الصمت» عندما كنت طالبا فى الجامعة، ثم متابعتى لأعماله بعد ذلك، فوجدت ترحيبًا شديدًا منه، وأخبرته بترشحى لمجلس إدارة اتحاد الكتاب، فوعدنى أن يأتى وينتخبنى، وصدق وعده، والتقيته وجها لوجه لأول مرة فى تلك الانتخابات، وقال لى لا أريد أن أشغلك اليوم عن ناخبيك، ولنا لقاءات كثيرة فيما بعد.

وبالفعل تكررت اللقاءات فى اتحاد الكتاب والمجلس الأعلى للثقافة، وخاصة فى ملتقيات الرواية، واقتربت منه إنسانيا وإبداعيا، وعندما عملت فى مجلة «العربى» بالكويت عام ٢٠١٠ كان فى بالى دائما، وكنت أرشح اسمه للاستكتاب فى بعض الموضوعات، ولكن المرض كان قد تمكَّن منه، وعلمتُ من بعض الأصدقاء أنه يمر بحالة من فقدان الذاكرة، وسعدت عندما علمتُ بخبر زيارة الصديقين د. عبدالله سرور، والكاتب الصحفى مصطفى عبد الله، له، وعرفت تفاصيل تلك الزيارة، وتأملت الصور التى تم التقاطها، ونُشرت على الفيس بوك بعد ذلك. كما سعدتُ بزيارة د. محمد صابر عرب - وكان وزيرًا للثقافة وقت الزيارة - وتلبية بعض الاحتياجات له. وأن يزور وزير الثقافة - أيًا كان اسمه - المبدع فى بيته، يدل دلالة كبيرة على التقدير الرسمى والشخصى لهذا المبدع، فلم يكن مجيد طوبيا مجرد مبدع عابر فى تاريخنا الأدبى والثقافى، ولكنه كان مبدعًا مؤثرًا رغم إنتاجه القليل نسبيا، واستطاع بهذا القليل المؤثر الحصول على عدة جوائز منها: وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٧٩، وجائزة الدولة التشجيعية فى الآداب فى العام نفسه، وجائزة الدولة التقديرية للآداب عام ٢٠١٤.



د. فاطمة قنديل

شاعرة وأكاديمية

فى جو من الندم الفكرى

صدور كتاب جديد للكاتب المغربى الكبير عبد الفتاح كيليطو حدث ثقافى، ينتظره أمثالى من عشاقه؛ عشاق تلك الكتابة النقدية الفريدة، فما بالنا إذا كان عنوان الكتاب: «فى جو من الندم الفكرى»؟ (دار المتوسط - ٢٠٢٠)، ذلك العنوان ثقيل الوطء، وهل ثمة ما هو أشد وطأة على النفس من «الندم»؟ خاصة حين يتصفح القارئ عناوين الكتاب فيراها «مراجعة» لما كتبه من دراسات نقدية، أتراه يندم على تلك المتعة الباذخة التى منحها لقرائه؟! على أنه كان -ولا يزال- «نقطة فاصلة» فى عقل قارئة مثلى؟!

لا أزعم أننى سأقدم عرضًا لهذا الكتاب الصغير، شأن معظم كتبه (٧٨ صفحة)، فقارئ كيليطو المتمرس بكتبه، يعرف أن قراءته لا تعرف التلخيص، وإنما تعرف الهوامش والأسئلة، يخطها القارئ، ليصنع بها كتابًا موازيًا، يقتنيه ككنز ثمين. القارئ المتمرس بكتب كيليطو، أيضًا، لا يأخذ ظاهر عباراته على محمل اليقين؛ فاللعب والسخرية والمفاجأة سمات أساسية لكتاباته؛ سأبدأ بذلك العنوان المراوغ عن «الندم»، فهل يندم كيليطو لخطأ ارتكبه فى كتاباته؟

إنه يحدثنا عن خطأ ارتكبه بالفعل فى كتابه الشهير عن مقامات الحريرى «الغائب»، يقول: «وهكذا حدث صدع فى جزء من النسق المتكامل الذى أنشأته فى هذا الكتاب، برز فى بنيانه شق لا تخطئه العين ويسبب الحرج» (١٩).

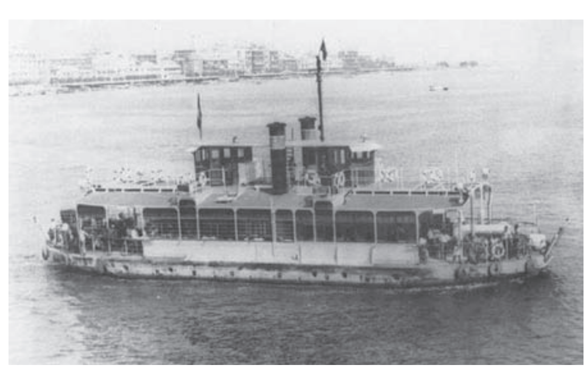
علينا أن ننتبه لدقة كيليطو فى اختيار كلماته، فهو هنا لا يحدثنا عن الندم اللاحق للخطأ وإنما عن «الحرج»، والفارق كبير فى وطأة الشعور، لماذا لا يندم كيليطو على الخطأ، يقول: «اتضح لى أن الخطأ ليس شيئًا يحدث أو لا يحدث، إنه على العكس المكون الأساسى للكتابة، معدنها وطبعها (٤٥).

ويقول أيضًا: «فى البدء كان الخطأ والمرض.. هكذا تبدو كتاباتى عندما أعيد قراءتها، نصوص مريضة يتعين علاجها، مع يقينى أن العلاج لا نهاية له» (٤٦). الكتابة، إذن، تعرف الأخطاء و«المراجعة المتواصلة»، أما الندم؛ فعلينا أن نبحث عنه فى مكان آخر، متخلين عن عاداتنا القديمة فى الفهم، سنجده هناك، فيما لم ينجزه، فيما تردد فى كتابته، نقرأ: «..تملكنى شىء من الندم على ترددى وإحجامى، وإلى اليوم أحن إلى هذا العمل الفريد النادر الذى لم أنجزه...» (٧٢).

لكن القارئ لا ينبغى له أن يستسلم لهذا التعريف «الأحادى» للندم، فهذا لا يليق بقارئ كيليطو، ثمة ندم آخر، ندم له علاقة بالإرث؛ باللغة الأم، التى يكتب بها، تمامًا كما يكتب بالفرنسية، نقرأ: «لكن الذى أقلقنى أننى لمدة وجيزة، ثانية أو ثانيتين، شعرت بأننى «أخطأت اللغة» خجلت من كتابتى بالعربية، وحين استعدت إدراكى خجلت من خجلى» (٧٥)، كان هذا إثر تلك اللامبالاة التى لمسها من أكثر من صديق إزاء كتابته بالعربية، قيل له: «جميل أن تدرس المتون التراثية، لكن افعل ذلك بالفرنسية لأن الخلاص بها. أما العربية فاكتب عنها، لكن إياك أن تكتب بها، وإلا ستظل حبيسها، ولن يلتفت إليك أحد خارجها» (٧٣) لكن كيليطو، ونحن معه، نردد ما رد به: «على العكس من ذلك لم يفارقنى شعور، ساذج بلا شك، أن الأدب العربى يحتاجنى بقدر ما أنا أحتاجه» (٧٠).

أنا أيضًا أقول لك: دون شك، نحن نحتاجك إلى أبعد من ما تتخيل، نحتاج إلى رؤية كهذه عن الحريرى ومقاماته: «كان بإمكان مقاماته أن تكون رواية، بالمعنى الأوربى» (١٠) و«نتصرف هكذا عندما نتفحص الأدب العربى انطلاقًا من أدب آخر يعتبر مهيمنًا» (١١). نحتاج إلى تجاوزك «المركزية» حين تضع عبر الكتاب: الحريرى، كافكا، بورخيس، أبو العلاء، نجيب محفوظ، الشدياق، فلوبير، شهرزاد.. إلخ»، جنبًا إلى جنب، يتحاورون، كما فى «رسالة الغفران» للمعرى، نحتاج أيضًا إلى أن تظل تسأل سؤال بورخيس: «بأية لغة سيكون عليّ أن أموت؟» (٣٠) أن تكون صاحب لغتين، ولسانين، وتظل «رهين محبسيهما»: «ما كنت أعتبره عجزًا يمكن أن أجعل منه الموضوع الرئيسى لمؤلفاتى. ليست طريقتى فى الكتابة من اختيارى، ما هو شبه مؤكد أن ليس بمستطاعى أن أكتب بطريقة أخرى، ولعل هذا هو تعريف الأسلوب أن تظل حبيس طريقة فى الكتابة» (١٢) نحتاج إلى أن تتخفى نادمًا فى ما لم تنجزه كقدر«العميان» (٢٧) نافذى البصيرة: «أبو العلاء»، و«بورخيس»، و«ابن رشد»، وأن نأتنس بك وبهم، وأنتم «تقطنون قربنا».





معدية بورسعيد تاريخ من النضال والصمود

حتى بدايات القرن العشرين لم تكن هناك مدينتان ساحرتان على مجرى قناة السويس، انفردت بورسعيد وحدها بسحرها واسمها على الزمان والمكان منذ الافتتاح الأسطورى عام ١٨٦٩ وحتى ١٩٢٦، وتحديدًا يوم الثلاثاء الموافق الواحد والعشرين من شهر ديسمبر، حين أعلن الملك فؤاد (١٩١٧- ١٩٣٦) بدء تاريخ مدينة جديدة تحمل اسمه -بورفؤاد- وتقع على الضفة الشرقية من مجرى الحياة والخلود، مجرى قناة السويس.. وتعود فكرة إنشاء الضاحية الجديدة أو الضفة الأخرى إلى العام ١٩٠٧، حين ضاقت الضفة الأم فى بورسعيد القديمة بترسانة الشركة ومخازنها ومستودعاتها، وبات الأمر مُلحًا إلى الخروج والتنفس برئة جديدة على الشاطئ الآخر، حتى تتجدد الدماء وتعود بهجة الحياة إلى لمعة مياه القناة.

أسامة كمال أبو زيد



وقامت الشركة الفرنسية التى تدير القناة وتُدبر أمورها وأحوال مدنها بأول عملية تهجير فى تاريخ المدينة الوليدة، وحملت إلى الشاطئ الآخر من القناة ترسانتها ومخازنها ومهندسيها وعمالها من مكانها الأول أمام الميناء أو ما يعرفه أهل بورسعيد حالياً باسم (باب ٢٠)، خاصة أن هناك بقعة طلت وخرجت من صحراء الغياب على الضفة البعيدة، تحمل اسم نادى (اشكرابية) ويعنى أرض الفحم أو عمال الفحم الذى أسسته الشركة عام ١٩٠٢، وقت أن كان الفحم باعث الحياة فى كل شرايين ودماء السفن العابرة للقناة، والنادى هو أول نادى فى التقويم الرياضى المصرى، وأنشأ قبل عام كامل من نشأة نادى السكة الحديد الذى يظن المصريون أنه أول الأندية المصرية، وما زال باب (نادى بورفؤاد) وريث نادى (اشكرابية) مُزينًا بالتاريخ العريق وبالجعران الفرعونى المقدس حامل الكرة الأرضية باعث الحياة عند قدماء المصريين، وباعث الدفقة الأولى فى قلب مدينة بورفؤاد، وتميمة الخروج من العدم إلى النور للشركة الفرنسية لقناة السويس، والتى رفعته على كل أبوابها خاصة باب القبة الشهير ومن بعده كل أبوابها على الضفتين.

وتعهدت شركة قناة السويس العالمية وإدارتها الفرنسية للحكومة المصرية عام ١٩٢٢ بتوفير وسائل الاتصال بين الضفتين فى بورسعيد وبورفؤاد، فصممت ودشنت معديتين على الطراز الفرنسى شبيهتين بالعبّارات الصغيرة التى كانت تتوهج حينها فى مدن أوربا، ووفرت سبل الراحة والخدمات من طرق ممهدة ومحطتين للمياه والكهرباء، حتى إنها قامت بزراعة غابة من أشجار الكافور والجازورينا وبعض الأشجار النادرة

دشنتها شركة قناة السويس العالمية عام 1922 على الطراز الفرنسى

على مشارف الضاحية الجديدة -بورفؤاد- للحماية من الأتربة وسرعة الرياح والعوادم الناتجة من احتراق الفحم فى ترسانة بورسعيد البحرية ومحطة توليد الكهرباء، ونقلت ووطنت ثمانمائة عامل وموظف لإدارة الترسانة وتشغيلها، وأسست ما يقرب من ثلاثمائة فيلا بطول الضفة الجديدة، ولم تكتف بما بنت وشيدت؛ بل منحت لبعض موظفيها أراض للبناء، بشرط أن يحافظوا على سر وسحر وطراز المكان الجديد الذى بنى على الطرازين الفرنسى واليونانى، أو ما يعرف بطراز البحر الأبيض المتوسط، هذا غير العنابر التى شيدتها للعمال المصريين الذين كانوا فى درجة أدنى من الأجناس الأوربية الأخرى داخل الشركة خاصة الفرنسيين واليونانيين، وما زالت تلك الفيلات على عهدها الأول شاهدة على عصر المدينة الذهبى الذى تحولت فيه قناة السويس إلى أيقونة مقدسة متجددة مغبّشة بكل أحلام وأحزان الذين وصلوها عبر البحر الهادر من كل بقاع وجزر وشواطئ البحر الأبيض المتوسط، أو من تركوا نهر النيل فى سكونه وثباته وركبوا البحر بحثاً عن حلم بات قريباً بعد خروج المدينة الجديدة من أصدافها المغلقة والموصدة على سحرها إلى النور والبحر والحياة.

وقبل يوم من بدء التقويم الرسمى والشمسى لمدينة بورفؤاد، ارتقى الملك فؤاد القطار الملكى من القاهرة إلى الإسماعيلية، ومنها توجه على ظهر يخت المحروسة إلى بورسعيد التى قضى فيها ليلته داخل اليخت أمام قبة قناة السويس العريقة، وفى الصباح اعتلى الملك فؤاد حامل اسم المدينة الجديدة ومفتاحها أول «معدية» انتقلت به إلى مدينته التى امتزجت حروفها بحروف اسمه امتزاج الماء بالماء ليعلن خروجها من أمواج الغياب إلى حضور التاريخ. والمُدهش أنه لولا الحرب العالمية الأولى (١٩١٤- ١٩١٨) لكان للمدينة اسم آخر، فالملك الذى حضر الاحتفال هو من نال الاحتفاء وشرف اقتران اسم المدينة باسمه؛ فالحرب





سعاد حسنى وزينات صدقى

أوقفت مشروع المدينة الجديدة لعدة سنوات، ومنعت من امتزاج اسمها باسم من سبقوه: الخديوى عباس حلمى الثانى (١٨٩٢- ١٩١٤) أو السلطان حسين كامل (١٩١٤- ١٩١٧).

اعتلى الملك أول «معدية» دشنتها الشركة، والتى ظلت بعد ذلك على غبشها وألقها وجمالها لمدة نصف قرن منذ هل الهلال فى الضفة الجديدة عام ١٩٢٦، وحتى خرجت بعبق أخشابها ولمعة زجاجها وجمال صالونها المغلق على ركابها من الأجانب والمصريين، خرجت من مجرى القناة إلى الغياب فى أواخر السبعينيات من القرن الفائت، وحلت محلها المعديات المصرية التى اتسعت مساحتها وزادت أعدادها يوماً بعد يوم، خاصة بعد أن تحولت الضاحية المنسية إلى البقعة الأهم فى مشاريع الدولة المصرية الحديثة.

وبعد استقرار الضفتين سرت المعدية الفرنسية فى القناة، مثل محفة من الضوء تسرى على الماء كما يسرى الخيال فى الروح، أقرب إلى باخرة تبخر ببخارها وتدفع الأحلام أمامها وخلفها، لها بابان للدخول؛ الأول منهما أمام قسم الميناء الشهير، الذى ما زال على زمنه وحاله رغم تغير الأحوال والأزمان، والباب

تحولت مع مرور الوقت إلى كتلة صماء من الحديد تزعق بالمقاومة والصمود على خطوط النار

الثانى على الجهة المواجهة فى بورفؤاد. فى داخل المعدية صالون مزدان بالكراسى الجلدية الفاخرة، ينقسم إلى قسمين الأول منهما للأجانب والثانى للمصريين، وهناك أماكن مخصصة للدراجات وأخرى للسيارات الشحيحة جدًا حينها، والتى لم تكن تتجاوز ثلاث سيارات فى المعدية.. ومن يومها ظلت المعدية كوكب وحدها، تحولت من قبة أحلام تبخر بالبخار بين الضفتين وتحمل أعلامًا فرنسية ويونانية وروحًا بحرمتوسطية لمدينة كوزموبوليتانية؛ متعددة الأجناس والثقافات واللغات حتى عام ١٩٥٦، إلى أن أذنت الحرب وتعالت صيحات التحرر الوطنى من مصر إلى أفريقيا إلى أسيا إلى أمريكا اللاتنية؛ لتتحول المعدية وتتبدل إلى معديات مصرية قلباً وروحاً وحياة، تعلو الماء وكأنها تعلو السحاب، وتمر من باب المدينة الأم فى بورسعيد إلى أجمل قطعة فيها القابعة وحدها على الضفة الأخرى فى بورفؤاد، وتغير طراز المعدية البحر متوسطية إلى معدية تتناسب مع شعارات الثورة الجديدة فى اشتراكية الوطن وكفاية المواطنين والعدل بينهم، وتتحول من الطراز الفرنسى النابض بالحياة إلى الطراز الزاعق بلهيب التحرر وبارود الحروب التى توالت من العدوان الثلاثى إلى هزيمة يونيو ١٩٦٧ إلى حرب الاستنزاف إلى انتصار أكتوبر ١٩٧٣، وتتحول مع مرور الوقت والسنين إلى كتلة صماء من الحديد تزعق بالمقاومة والصمود على خطوط النار، التى ظلت بورسعيد تعيش فى نارها وأوارها وأثارها لعقدين من الزمان.

واتسع صالون المعدية شيئًا فشيئًا حتى غاب البشر فى الحنايا والأركان، إلى أن ظهرت المعدية ذات الدورين لينفصلوا عن ضجيج السيارات إلى التحليق فى أفق السماء. وتستغرق الرحلة بين المدينتين خمس دقائق من المرسى إلى المرسى المواجه، وقبلهما خمس أخرى تحت الترقب والانتظار والتأهب ورفع الباب والانطلاق، لكنها ليست دقائق من عمر الزمن؛ بل من عمر الأرواح المبتهجة والمهمومة، الحالمة والحزينة، القوية والضعيفة، الواضحة والمأزومة.

تحولت المعدية من قبة حالمة فى سماء السنين البعيدة إلى كوكب يدور حول الشمس، يلتمس العابرون فيه قبسًا من الشروق، ويخافون كل الخوف من غروبهم مع لحظة غروب الشمس؛ لكن تظل هناك أيامًا لا تنسى مرت على من عاشوا بين الضفتين، ما زالت طيور النورس البيضاء تعرف الطريق إلى شتاء المدينتين وتتوافد أسراباً وراء أسراب محلقة على خريطة الروح الأبدية الساكنة أعلى المعدية، التى بمجرد أن تسمع نفيرها وترى رفيف أعلامها المبهجة، حتى تقترب من صفحة الماء لتلتم ببياضها الحانى على لقيمات الخبز الملقاة من المحبين الذين ينتظرونها من العام إلى العام ومن الشتاء إلى الشتاء الذى يليه، وكأنها قُبلة الحياة بعد موت طويل.

ما زال طوفان الدراجات الذى ينطلق مع دقات السابعة صباحاً والثالثة عصرًا ساكنًا فى ذاكرة أجيال وراء



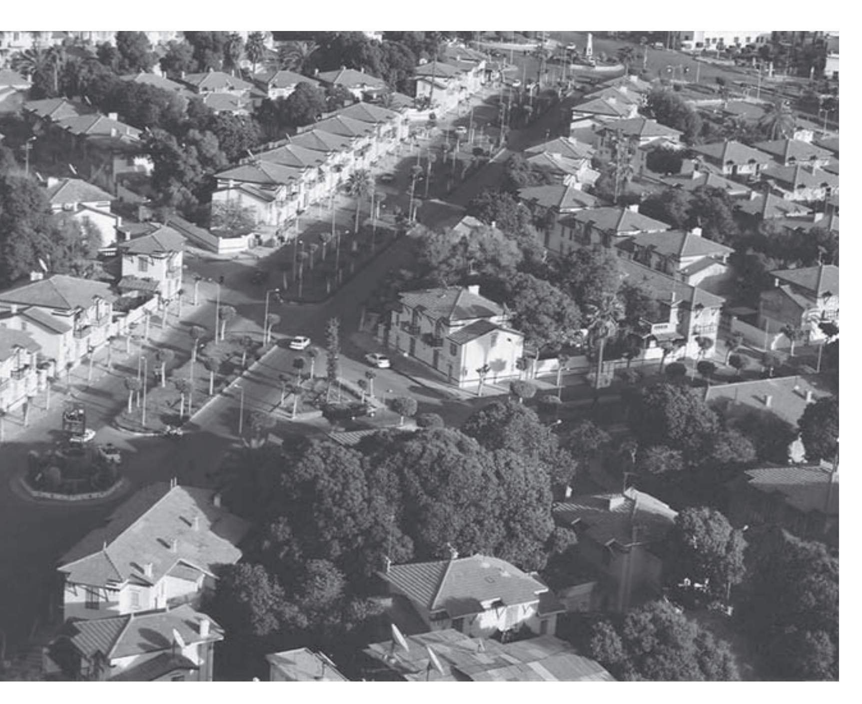
أجيال، فمع تمام السابعة إلا خمس دقائق تنغمر الشوارع المحيطة بمرسى المعدية بآلاف الدراجات لعمال ترسانة بورسعيد البحرية الكائنة كخلية نحل متوجهة على الجانب الآخر من بورفؤاد، تتسابق الدراجات فى سرعة مذهلة للحاق بالمعدية على صوت ونفير «الزمارة» الشهيرة قبل آخر موعد لإغلاق ساعة الوصول فى السابعة والربع تمامًا، ونفس الشىء فى موعد العودة وانتهاء العمل؛ حيث تنهمر الدراجات دون توقف بدءًا من الثالثة إلا خمس دقائق عصراً على نفس إيقاع «الزمارة» الشهيرة، وفى الموعدين تقتصر حمولة المعديات على عمال شركات قناة السويس والإنشاءات والبورسعيدية، ويغيب كل من فى المدينتين انتظارًا لانسحاب ظلال الدراجات الذى يغطى أفق السماء، حتى إن الأطفال القاطنين على مشارف الضاحيتين كانوا يتسابقون على من يحصى أكبر عدد من الدارجات قبل اختفائها عن العيون؛ بل وظن الغرباء عن المدينة أن هناك سباقًا رياضيًا محتدمًا ومحمومًا يدور على أرض بورسعيد، واختفى مشهد طوفان الدراجات بعد أن ضاقت المدينة الصغيرة بالسيارات من كل حدب وصوب، وجارت المركبات بكل أنواعها على البشر، واقتطعت من الأرصفة البديعة والأشجار الظليلة التى تركها لنا آباء المدينة المنسيين من فرنسيين ويونانيين.

ولم تغب شاشة السينما عن المعدية، فهناك مشاهد ما زالت عالقة فى أرواحنا من أضواء وظلال بوبينة السينما، فالمعدية الفرنسية بزغت فى عيوننا وذاكرتنا من خلال أفلام «شاطىء الأسرار» بطولة ماجدة وعمر الشريف عام ١٩٥٨، و«مفيش تفاهم» بطولة سعاد حسنى وحسن يوسف عام ١٩٦١، و«الباب المفتوح» بطولة فاتن حمامة وصالح سليم عام ١٩٦٣. طلت على عيوننا بغبشها الأثير وصالونها البديع وبابها الجرار وعُمالها من البحرية المتواجدين على مرسى المعدية فى المدينتين لمساعدة العابرين فى الصعود والهبوط، وربط المعدية فى «الشمندورة» المخصصة لها. ومن منّا ينسى فيلم «المشبوه» عام ١٩٨١ بطولة سعاد حسنى وعادل إمام، والذى تحولت فيه المعدية إلى جزء حى من البناء الدرامى للفيلم، وشاهد أصيل على تحول مدينة المقاومة والحرب وخط النار إلى مدينة الكارتون والانفتاح والبضائع المستوردة منذ عام ١٩٧٦.

تتعدد الأساطير والحكايات حول المعدية لأنها ليست مجرد مكان بل مغناطيسًا روحيًا يجذب كل من ينزل بقدميه إلى بورسعيد

وكما كانت لبورسعيد أساطيرها الشعبية التى عاشت بين أبناء المدينة كحكايات متجددة لا تغيب عن الذاكرة أو تغرب فى المغيب عن: أبو الفقر، نوال كبريت، حسن سفراته، على زوبه، أم الفقير، ناصر الأقرع، اللواش، الجنرال.. وغيرهم ممن فاضت حكاياتهم على الشاطئ وظلت تتوارثها أجيال تلو أجيال. للمعدية أيضاً أساطيرها الإنسانية والشعبية؛ أساطير عابرة مثلها مثل رحلة المعدية من الماء إلى الماء، تنتهى وتُنسى بين الصعود إلى المعدية والهبوط منها، وكل أبطالها ليس لهم أسماء كأساطير المدينة الأم؛ بل لهم صفات ولحظات من عمر الرحلة القصيرة جدًا، منهم: عازف السمسمية العجوز الأنيق جدًا الذى يظل طيلة يومه فى المعدية جالسًا على نفس الكرسى وبجواره منديلًا قماشيًا أبيض وعلبة سجائر «مارلبورو» ويغنى على سمسميته الخشبية الصغيرة الشبيهة بأناقته الفريدة أغنيتين لا ثالث لهما: «مع السلامة يا مهاجرين.. قاسيتوا ياما فى الفلاحين.. فى رحلة الذهاب»، وعند العودة يغنى أغنية المطرب محمد فوزى الشهيرة «ماما زمانها جايه»، وسط حفاوة العابرين بين المدينتين ومنّهم عليه بما تجود أرواحهم ونقودهم.

وبائع المناديل القعيد الذى يجلس على كرسيه المتحرك أمام المعدية، متقمصًا دور كابتن سافو المخبر السرى



الشهير، الذى أداه ببراعة وخفة ظل متناهية الفنان الراحل سلامة إلياس فى فيلم «سفاح النساء» بطولة فؤاد المهندس وشويكارعام ١٩٧٠، والذى يرتبط عند المصريين بالإفيه الشهير «إنه»؛ إذ يظل بائع المناديل يردده بكافة تعبيراته وتنغيماته؛ بل ويبتكر يوميًا مواقف كوميدية تتناسب مع شخصية كابتن سافو المخبر الذى لا يجيد العربية، ويبدأ أى تعبير من تعبيراتها بمفردة «إنه» وسط إعجاب وضحكات الجميع وشرائهم لمناديله الورقية. ومنها أسطورة القلب الشجاع وهى الحرب الذى دارت رحاها بين شباب بورفؤاد وبلطجية زرزارة، إحدى المناطق العشوائية فى بورسعيد، التى اجتذبت المئات ليعيشوا فيها أملا فى الحصول على مأوى أو سكن حكومى أثناء ثورة يناير عام ٢٠١١، وبالفعل تجمعوا وأوقفوا حركة مرور المعديات بين بورسعيد وبورفؤاد، فتصدى لهم شباب بورفؤاد بخطة محكمة حملت اسم «القلب الشجاع» -فيلم ميل جيبسون الشهير- ووشموا وجوههم باللونين الأبيض والأخضر مثلما فعل المناصرون للمناضل الاسكتلندى وليم والاس فى الفيلم، وتسلحوا بخراطيم المياه والشماريخ والحجارة، وانطلقوا من مرسى المعدية فى بورفؤاد، وما أن وصلوا حتى فتحوا المياه وأمطروا البلطجية المحتشدين بالحجارة وألقوا عليهم بالشماريخ وفرقوا شملهم بين الشوارع، وعادت المعديات من بعدها إلى عملها، ولم تتوقف أبدًا.

وتتعدد الأساطير والحكايات خاصة أن المعدية ليست مجرد مكان بل مغناطيسًا روحيًا يجذب كل من ينزل بقدميه إلى بورسعيد، ومحطة القطار تدفع يوميًا بعشرات الباعة الجائلين والمتسولين وأطفال الشوارع الذين لا يجدون ملاذًا آمنًا إلا فى المعديات المتوقفة أو العاملة أو فى ميدان المعديات الذى يعج يومياً بالبشر، ومن بينهم تتوهج أساطير وحكايات يومية تدفع بها أمواج البحر مثلما تدفع السحب بالأمطار، لكنها ما تلبث أن تُنسى وتختفى مع موجات البحر المتوالية.

وبالنسبة لى تتشابه لحظة اكتشافى للمعدّية بلحظة اكتشافى للبحر، الإثنان معادلان لمعنى الحرية والإنفلات من ضيق المكان إلى رحابة العالم واتساعه. عرفت المعدية بعد البحر لأننى عشت طفولتى الأولى أسيرًا لمباهج اللعب مع الأقران وفك أحلام العالم المغوى حولنا، ولم تتلق أُذنى أو روحى أى إشارة عن المعدّية أو حتى عن بورفؤاد حتى سن السابعة، حين ذهبت مع والدى إلى عمله بهيئة قناة السويس الكائن بمنتصف القبة الوسطى من قباب المبنى الشهير، ومن صالة المبنى الرحيبة شاهدت المعدّية لأول مرة وسكنت عيناى ولم تغادرها حتى الآن. سكنت باعتلائها البحر وعبورها من مكان معلوم إلى مكان مجهول ومسحور. رأيتها بعين طفولتى جزيرة تتوسط الماء يلفّها الغموض ولذة الاكتشاف، مثلها مثل جزر «السندباد» السحرية الذى كنا نتابع حلقاته البديعة مشدوهين فى الثمانينيات.

> ترتبط المعدية فى ذاكرتى بحضور الشتاء وتدفق طيور النورس بأسرابها البيضاء المتدفقة من السماء مصحوبة بقطرات المطر المتتابعة والمتلاحقة

ما زالت رحلتى الأولى بالمعدية تحمل دفقة الاكتشاف والدهشة، التى بدأت من شارع محمد علي، على بعد خمسمائة متر من المعدية، وحتى النزول إلى ضاحية بورفؤاد، والتجول فى نصفها الأوربى أو الفرنسى، تحديدًا المسكون بأرواح من عاشوا فيه وغادروه، وما زالت تفاصيلهم وحكاياتهم تومض فى المكان بوهن إنسانى بليغ. كل المبانى من شارع محمد علي مرورًا بالمعدية وحتى النصف الأوربى من بورفؤاد تطل بحكاياتها علينا، وكأنها سنابل جافة حزينة قطعوا عنها سبل الماء والنماء، خاصة أن أبراجًا أخرى تحل محلها وتُخفيها تحت طبقات النسيان.

وترتبط المعدية فى ذاكرتى بحضور الشتاء وتدفق طيور النورس بأسرابها البيضاء المتدفقة من السماء مصحوبة بقطرات المطر المتتابعة والمتلاحقة، بينما أنا قابع فى المعدية كظل ضوء هارب، أنتظر لقاء المطر مع النورس مع لحظة الغروب الفاتنة، ومثل صائد بهجة محترف أُلقى لقيمات الخبز فى الماء لتلتم حولها أسراب النوارس بلونها الأبيض الحميم المُفعم بالدهشة والأحلام، وتنعكس فى عيونها صمت لحظة الغروب الأبدية، وتظلل بلونها الحالم البحر والسماء وتبلل روحى بمعنى الحقيقة الكامن فى لحظة الغروب، التى هى لحظة شروق فى شاطئ آخرعلى حلم بعيد.



سمير الفيل

روائى

كامل الدابى.. ودور المكتبة

هل لعبت المكتبة دورًا فى النهضة الثقافية التى شهدتها مصر خلال فترة الستينيات؟ وهل مازالت مهيأة للقيام بهذا الدور؟

لكى نجيب على هذا السؤال يجب أن نضع فى اعتبارنا عدة عناصر تتضمن: طبيعة المكتبة ومدى مرونتها فى الفترة التاريخية التى أشرنا إليها، وهل يمكن أن تمارس نفس الدور إذا ما تم منحها بعض الصلاحيات؟

سنقترب من الحقيقة كلما اشتبكنا من تجارب إنسانية، عايشناها، وأدركنا مقدار ما تمتعت به من وعى وفهم.

كامل محمد الدابى (٢٤ يناير ١٩٣١ - ٢ فبراير ٢٠٢٢). اهتم بالإنتاج الأدبى وعمل لفترة طويلة أمين مكتبة قصر ثقافة دمياط. وبسبب ارتباط بعض شباب الكتاب به قرروا تأسيس جماعة للأدباء فى زمن مبكر، بداية سنة ١٩٦٠، وكان اجتماعهم الأسبوعى يُعقد فى تلك المكتبة كل اثنين ليناقش إنتاج الأعضاء. أما المؤسسان الآخران معه، فهما: مصطفى الأسمر ومحمد النبوى سلامة. هؤلاء الثلاثة نجحوا فى تأسيس الجماعة التى تحولت فيما بعد إلى جمعية تتبع الشئون الاجتماعية.

على مستوى الإبداع قدم للمكتبة عدة كتب: ديوانان بشعر العامية؛ «ع الرصيف» و«شوية كلام»، ودراسة عن عبد القادر السالوس «شاعر الفلاحين»، كما شارك فى كتاب «دمياط الشاعرة» مع عدد من الكتاب ١٩٩٠. وقد كرمه مؤتمر اليوم الواحد ٢٠١٠ كما كرمه صالون دمياط الثقافى خلال شهر أكتوبر ٢٠١٣ بقصر ثقافة كفر سعد.

أهم ما كان يتميز به كامل الدابى هو حرصه على توفير جو هادئ للقارئ، ومساعدة الشباب للعثور على كتبهم المطلوبة، والقيام بالتفتيش دون إبداء أى نوع من الضجر أو القلق، وكان من الصعب بمكان العثور على كتاب بعينه قبل الفهرسة الحديثة وتوظيف إمكانيات البحث الآلى.

اختير كامل الدابى سنة ١٩٦١ مقررًا للجماعة، وفى تطور جديد تقدمت الجماعة بطلب للتسجيل لمديرية الشئون الاجتماعية فى يناير سنة ١٩٦٥، واستمرت المحاولات حتى عام ١٩٦٧ لعدم وجود مقر رسمى لهذه الجماعة، إلى أن تمكن الأعضاء من إقناع ضياء الدين داود، أمين عام الاتحاد الاشتراكى العربى بدمياط فى ذلك الوقت فى أن يكون مقر الجمعية فى مبنى الاتحاد الاشتراكى. تمت إجراءات الشهر والتسجيل فى فبراير عام ١٩٦٧ برقم ٣٨.

فى أواخر عام ١٩٦٩ أنشئت (جمعية رواد قصر وبيوت الثقافة)، ومن ضمن نشاطها (نادى الأدب).

فى نهاية سنة ١٩٧٤ حضر بعض أعضاء نادى الأدب بدمياط الاحتفال بعيد بورسعيد القومى يوم ٢٢ ديسمبر ١٩٧٤، وكان ضمن برنامج الاحتفال عرض مسرحية (النديم فى هوجة الزعيم) تأليف محمد أبو العلا السلامونى، وقبل العرض حدث هرج ومرج، فألغى العرض، واعتُقل البعضُ، منهم المؤلف، وبعد أسبوع اعتقل الدابى من المكتبة. أثناء التحقيق فوجئ بالتهمة، وهى الاشتراك فى تنظيم سرى لقلب نظام الحكم، وكان معه بنفس التهمة عزت كريم مدير عام الثقافة بالقاهرة، والسعيد سعد من موظفى الثقافة العامة، وعبد الفتاح شمعة المذيع بإذاعة القاهرة، والشاعر محمد الشهاوى من كفر الشيخ. المهم أنه بعد التحقيق أفرج عنهم وتم نقله إلى مرسى مطروح، فاتصل بوكيل وزارة الثقافة فى ذلك الحين سعد الدين وهبة، الذى أمر بعودته فورًا إلى دمياط.

تلك المشكلة التى تعرض لها لم تغيره، وظل أمينًا على رؤيته الثقافية باعتبار أن الكتب هى التى تربى الوعى لدى الناس، فنراه قد انخرط فى كل نشاط أدبى أو ثقافى، فلديه يقين بضرورة توفير مناخ صحى للقراءة الجادة، وحين خرج إلى المعاش قدم خدمات جليلة لأبناء قريته، وسجل حقيقة أن المثقف العضوى يمكنه أن يعطى فى أى مكان يصل إليه.

سألته مرة عن دور المكتبة فى حياة الشعوب، فقال لى: «مهما تنوعت وسائل التثقيف ومهما تعددت صنوف التكنولوجيا المعلوماتية المسموعة والمرئية فإن الكتاب هو الوسيلة الأقوى والأمثل فى بناء الأديب، ولولا الكتاب ما كانت هذه التكنولوجيا الحديثة المتطورة؛ فالقراءة هى تثبيت المعلومة وتأصيل للكلمة. أى مكتبة بما تحويه من كتب ووثائق ودوريات هى الغذاء الروحى والعقلى الدائم لأى أديب مهما حاول مع الوسائل الحديثة للتثقيف، ومهما حاولت هذه الوسائل معه».

مات كامل الدابى فى ٢ فبراير ٢٠٢٢ ودُفن بمسقط رأسه كفر الترعة الجديد، شربين، دقهلية. عليه رحمة الله.

صاحب السيرة والمسيرة العطرة، أحد أكبر النقاد والمبدعين والعرب الذين أفنوا حياتهم لخدمة الإبداع كتابة ونقدا؛ فقد كتب عبر رحلة طويلة تزيد على نصف قرن ما يمتع عين القارئ، ويغذى عقله، ويلهب قريحته القرائية فى رواية «سيرة الشيخ نور الدين»، ومسرحية «الخماسين»، و«الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر»، وغيرها من الكتب التى أثرت المكتبة العربية، وما تزال رحلته -أمد الله فى عمره- مع الكتابة والتدريس والإشراف على الرسائل الجامعية ممتدة ومستمرة.. مثال للأب والمعلم الذى لا تمل صحبته. جاد وصارم من ناحية، وضحوك باش الوجه من ناحية أخرى. مصدر تحفيز واجتهاد لطلابه. محب للحياة وللبشر ولوطنه، يتألم لآلام الناس، ويفرح بفرحهم. تشعر بمحبة فياضة وإجلال وجسارة فى الوقت نفسه فى حضرته؛ فإذا عرفته لا تملك إلا أن تحبه حتى إن اختلفت معه فى بعض الآراء.. فى هذا الملف تفتح الثقافة الجديدة أبوابها أمام مريدين وتلامذة فى حضرة شيخهم، تقديرا ووفاء للأسطورة أحمد شمس الدين الحجاجى، نقرأ دراسات: د. محمد أبو الفضل بدران، ود. خالد أبو الليل، ود. سمير مندى، ود. عبد الكريم الحجراوى، وأحمد سراج، وشهادات: د. سامى سليمان، ود. حسين حمودة، وحسين القباحى، وحوار مع الحجاجى، وقراءة فى مكتبته.

أعدَّ الملف:
مصطفى القزاز

الأسطورة: أحمد شمس الدين الحجاجى

أحمد شمس الدين الحجاجى:
الرواية العربية بنت السيرة الشعبية ولا شك عندى فى ذلك

أحمد شمس الدين الحجاجى هو أديب وناقد فى الوقت نفسه. بدأ حياته الأدبية شاعرا؛ لكن والده لم يعجب بشعره فحول اهتماماته إلى الدرس النقدى المسرحى والشعبى والإبداع الروائى والمسرحى. كتب الحجاجى للمكتبة العربية أعمالا إبداعية مميزة، ودراسات نقدية فارقة؛ فكتب رواية «سيرة الشيخ نور الدين» ١٩٨٧ تلك الرواية التى اختيرت ضمن أفضل مائة رواية عربية فى القرن العشرين، وتحولت إلى مسلسل تلفزيونى هو «درب الطيب»، كما كتب مسرحية «الخماسين» ١٩٨٨، ومن مؤلفاته النقدية: «الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ١٩٣٣ - ١٩٧٠»، «العرب وفن المسرح» ١٩٧٥، «الأسطورة فى الأدب العربى» ١٩٧٥، «صانع الأسطورة: الطيب صالح» ١٩٩٠، «مولد البطل فى السيرة الشعبية» ١٩٩١، «النقد المسرحى فى مصر ١٨٧٦ – ١٩٢٣» ١٩٩٣، «المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث» ١٩٩٥، «النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية» ٢٠٠٠، «مدخل إلى المسرح العربى» ٢٠١٣، «أسطورة الخلق الفنى» ٢٠١٦.

جدير بالذكر أن الحجاجى ولد فى الأقصر عام ١٩٣٥، وحصل على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة عام ١٩٥٩، وحصل على الماجستير فى النقد المسرحى فى مصر عام ١٩٦٥، كما استكمل دراسته للمسرح فى الدكتوراه من خلال أطروحته «الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر» عام ١٩٧٣. تتلمذ الحجاجى على أيدى كبار الأساتذة، منهم: سهير القلماوى، شكرى عياد، شوقى ضيف، محمد كامل حسين. دَرَسَ الأدب العربى والمسرح وعلم الأديان المقارن وعلم الأساطير فى كوريا الجنوبية ومصر وأمريكا والمملكة العربية السعودية والبحرين، وللحجاجى مآثر وأفضال على كل من تتلمذوا على يديه وتعاملوا معه. سعينا إليه لنحاوره حول الإبداع والحياة فكان هذا الحوار:

حدثنا عن «الحجاجية» تلك العائلة العريقة فى الأقصر، من أين جاءوا، ولماذا استوطنوا فى الأقصر تحديدا ؟

قصة الحجاجية بدأت بالشيخ أبى الحجاج الذى جاء من بغداد، وقد كان أبو الحجاج صوفيا، وحدثت مشاكل طائفية وقبيلة آنذاك؛ فأخذ تلامذته ورحل إلى مكة، ومن مكة يقال إنه أخذ الأمر أن يذهب إلى مصر، وجاء إلى مصر واستخدمه الملك الصالح أيوب رئيسا للحسبة؛ لكنه لم يبق فيها كثيرا، وتركها ليطوف ببلدان مصر، واستقر فى النهاية فى مدينة الأقصر بجوار الشيخ عبد الرحيم القنائى، الذى كان معلمه وأستاذه، ويقال إنه سافر إلى المغرب ومن المغرب عاد إلى الأقصر، وفيها التقى بالشيخ عبد الرحيم القنائى، واستقر فوق معبد الأقصر، وكانت هذه المنطقة مهجورة، وكان معبد الأقصر قد ردم، وأصبح سطحه أرضية مدينة الأقصر، ولذلك نجد مسجد الشيخ أبو الحجاج فوق معبد الأقصر، كما



كانت أمنيتى أن أعمل بالصحافة وعملت بها مدة قليلة

تركت الشعر لأن أبى لم يكن يتذوق الشعر الحر الذى كنت أكتبه، وقال لى: إذا لم تكن الشاعر الأول، فلا تكتب الشعر

تجد فى المسجد أعمدة فرعونية أصبحت جزءا منه، ويقال إن أبا الحجاج تزوج من راهبة مسيحية تدعى «تريزا» أو «طورة»، لكن هذه القصة غير ثابتة؛ لأن مقبرة تريزا كانت أقدم من وجود أبى الحجاج، وكانت فوق معبد الأقصر، وهذا يعنى أن هدم المعبد الحقيقى بدأ فى العصر القطبى وليس فى العصر الإسلامى، وأنجب أبو الحجاج أربعة أولاد منهم ابنه الأكبر نجم الدين الذى استمر يقود طريقته، وقيل إن المئذنة القديمة لمسجد الشيخ أبو الحجاج كانت مبنية على الطراز الفاطمى بمعنى أن تأثير العمارة الفاطمية لم يكن قد انتهى آنذاك، أما المئذنة الجديدة؛ فهى التى بناها الخديوى عباس حلمى الأول، وعاش الحجاجية والتف حولهم الناس وكان لهم مريدوهم من كل مكان فى مصر؛ لذا تجد الناس يعرفون الأقصر باسم (أقصر أبو الحجاج) وكانوا يأتون إليها لزيارة مسجده ومقامه.

كيف أثر الشيخ «شمس الدين» الأب فى الابن «أحمد شمس الدين» من الناحية الأدبية؟

عمل أبى أول ما عمل مدرسا بمدرسة الأقباط بقنا بعدما تخرج من الأزهر مباشرة، وبعد ذلك طلب من الجمعية القبطية أن تنشأ مدرسة فى الأقصر، فأنشأتها سنة ١٩١٩، وهى موجودة إلى اليوم، ودرَّس فيها منذ أوائل القرن حتى سنة ١٩٥٧، وعمل أيضا مأذونا للأقصر، وكانت الإدارة تسمح آنذاك بالقيام بعملين، فكان مدرسا ومأذونا فى الوقت نفسه، ولم تشغله أى مهنة عن مزاولة المهنة الأخرى، وقد أحضر والدى التلاميذ من القرى المجاورة للتعلم فى مدرسة الأقباط وحصل لهم على المجانية فى التعليم؛ لأن التعليم آنذاك كان بمبالغ طائلة جدا، حوالى ٢٠ جنيها ما يوازى حاليا ٢٠ جنيها ذهبيا، أما هؤلاء الأطفال فلم يكونوا يدفعون. يذكر هؤلاء كيف أن الشيخ شمس الدنيا سببا فى تعلمهم، واستمر أبى يقوم بهذا الدور حتى سنة ١٩٦٠. أما أنا فقد التحقت بالجامعة سنة ١٩٥٥ وبقيت فيها حتى سنة ١٩٥٩، وفى سنة ١٩٦٠ ذهبت إلى كلية التربية، وكان أبى ما يزال حيا، وهو عام وفاته نفسه، وبعد أن أنهيت الدراسة فى كلية التربية. شعرت حينئذ أننى وحيد، والغريب أن كثيرا من آباء أصدقائى - مثل والد الدكتور نعمان القاضى - فى القاهرة التقوا بأبى وأحبوه، وعندما مات شعرت بأسى وألم شديد؛ لأن تأثيره علىَّ كان عظيما فى كل شىء، ومن



في مدرج (١٨) بكلية الآداب جامعة القاهرة



في مملكة بروناي





ثم بدأت أمارس حياتي وحيدا دون سند، فذهبت إلى التدريس في أسوان، في مدرسة ابتدائية، ثم التحقت بالجيش، وبعده عدت لأعمل مرة أخرى في أسوان، وانتقلت إلى القاهرة، ومن القاهرة سافرت إلى كوريا الجنوبية، وعندما عدت من كوريا استقلت من مهنة التدريس، وقررت ألا أعمل بعيدا عن الكتابة، وأذكر أنني عندما جئت إلى القاهرة سنة ١٩٥٥ لم أكن أفكر إلا في أن أعمل في الصحافة، وعملت في مجلة «الكرامة»، ثم تركتها، وقررت أن أعمل بعيدا عن التدريس، وكتبت الماجستير والدكتوراه، ثم بعد ذلك سافرت إلى أمريكا.

لماذا تركت كتابة الشعر، لاسيما أنني أعلم أنك بدأت حياتك الأدبية شاعرا ؟

كنت أكتب الشعر العمودي، ثم الشعر الحر، وعندما كنت أقرأ الشعر الحر لأبي لم يكن يعجبه، وكان يقول عنه: «هذا كلام جميل؛ لكنه ليس شعرا»؛ لكن في يوم من الأيام شعرت أنه لم يعد يهتم بأن يستمع إلى شعري؛ فسألته لماذا يا أبي لا تهتم، فأجاب: إذا لم تكن الشاعر الأول، فلا تكتب الشعر. شعرت وقتئذ أن قدرتي القصصية والمسرحية كبيرة، فأحببت القصة والرواية والمسرحية أكثر من الشعر، وقد حاولت أن أكتب الشعر المسرحي فلم أوفق. كتبت إحدى عشرة رواية؛ لكنني لم أشعر أنها أعمالا مكتملة تصلح أن تكون روايات ناجحة؛ فالحركة الواقعية غلبتني، وكنت أكتب وأرمي ما أكتبه إلى أن كتبت سيرة الشيخ نور الدين.

كيف أثرت النشأة في الأقصر في تشكيل وعي أحمد شمس الدين الحجاجي ؟

كتبت قبل «سيرة الشيخ نور الدين» إحدى عشرة رواية؛ لكنني لم أشعر أنها تصلح لأن تكون روايات ناجحة

في الأقصر كان هناك مجموعة من الشعراء والكتاب، خاصة من درسوا في الآداب ودار العلوم والأزهر، وكنا نعود إلى الأقصر نتدارس ما كتبناه من شعر وقصص. كان معنا من الشباب الكثيرين، مثل أنور عادل أحمد، ومنتصر أبو الحجاج، وأحمد عبد القادر العشاوي، وكان العشاوي شاعرا من الريف يكتب الزجل، وكنت أراه مثلا أعلى لي، وبعد ذلك شعرت أن الشعر العامي لن ينفعني، كما لا أجد نفسي فيه؛ فاتجهت إلى البحث، لكن كانت تلح الرواية عليَّ وأردت أن أكتبها.

لماذا اخترت قسم اللغة العربية للالتحاق به؟

في الحقيقة أنا لم أختر قسم اللغة العربية، كنت أفكر أن أكون محاميا، وودت أن أكون شخصية مهمة من شخصيات المجتمع الأقصري، وأدخل الانتخابات؛ فدخلت كلية الحقوق بجامعة عين شمس، وكانت هناك مشاكل في الجامعة بين أبناء الصعيد والإخوان، وحدثت مشاكل كثيرة بين الإخوان والناصريين ومنهم اتحاد أبناء الصعيد، وكان هذا الاتحاد يعتبر «شومة» في يد عبد الناصر، وكنا مجموعة داخل هذا الاتحاد قررنا ألا نكون عصا في يد عبد الناصر، ولم نكن أيضا مع الإخوان، فأحدثنا ثورة على هذا الاتحاد، ولم تقم للاتحاد قائمة بعد هذه الثورة، وفكك، وفي هذه الأثناء وإبان هذا الشقاق داخل الاتحاد طاردتنا الشرطة، وفي الوقت نفسه رأيت إعلانا عن حاجة قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة لطلاب يلتحقون به، فسحبت أوراقي من الحقوق وذهبت إلى قسم اللغة العربية، وقد كانت مدة الالتحاق بالقسم قد انتهت، وكان الموظف في كلية الحقوق بجامعة عين شمس قد حذرني من

العودة مرة أخرى بأنه لن يقبل أوراقى بعد سحبها؛ فذهبت إلى أحد الأساتذة المرموقين فى قسم اللغة العربية آنذاك، وهو الدكتور محمد معتوق، وهو من أشراف قنا، أخذ منى الأوراق، والتحقت بالقسم بتاريخ ٧ ديسمبر ١٩٥٥، وفى يوم ١٥ ديسمبر أقفلت الجامعة أبوابها استعدادا للامتحانات، وكانت أول محاضرة لى فى قسم اللغة العربية فى علم العروض للدكتور محمود على مكى وهو من أشراف قنا أيضا، وقد أحببت هذا الأستاذ، والتقيت بأصدقاء كثيرين من الوجه القبلى والوجه البحرى صادقتهم بحب مما أنهى التعصب لأبناء الصعيد. وحاول اتحاد أبناء الصعيد أن يعيدونى إليهم، فطلبت منهم أن نكون منفتحين فى أفكارنا مع أبناء الوجه البحرى؛ فحدث هذا، واجتمعت بالسيد أحمد حجازى من المنصورة، ولولى عبد التواب الهوارى من ملوى وأصبحنا أصدقاء حقيقين، والتقينا بسهير القلماوى، وشكرى عياد ومحمد كامل حسين، ومن ثم ارتبطت بقسم اللغة العربية ارتباطا أبديا.

حدثنا عن أسفارك الخارجية، وما أثرها فى دراستكم للأسطورة؟

بدأت رحلتى مع الأسطورة حينما كنت أعمل فى كوريا، وكوريا بالنسبة لى هى بلد الأسطورة، ففيها اكتشفت أن الأسطورة دين ومعتقد، وفيها اكتشفت أن الأسطورة دين له ثلاثة أجزاء؛ الكون، والوجود، والمصير، وبدأت أدرس الأسطورة بمعنى أنها عقيدة لا يتطرق إليها الشك عند المؤمنين بها، وعند غير المؤمنين بها هى خرافة وكذب وخيال؛ فهذه البذرة كانت البداية، وعندما ذهبت إلى أمريكا وجدت اختلاطا فى المفهوم بين الأسطورة والخرافة، حتى عند دارسى الأسطورة أنفسهم، ومن ثم كتبت مقالاتى «الشعر والأسطورة»، وأخذت أدرس المعتقد الجاهلى قبل الإسلام؛ وكان هناك أستاذ أديان فى جامعة تمبل اسمه عمر الفاروقى تناقشت كثيرا معه فى المعتقدات، وحدث أن كانت هناك جامعة تسمى أبالاشيا تريد أستاذا للأديان؛ فقدمنى الدكتور الفاروقى لهم، وذهب لأدرس علم الأديان المقارن، وتعمقت داخل الدين، وتأكدت لدى فكرة أن الأسطورة دين، وبعدها ذهبت إلى جامعة ويسكانسون وأخذت أُدَرِس الأدب العربى بعيدا عن دائرة الدين، لكننى لم أستطع أبدا أن أخرج عن دائرة الدين أو دائرة الأسطورة إلى اليوم. كنت أدرس رواية «عرس الزين» - وهى للروائى السودانى الطيب صالح - فى ويسكانسون على أنها حكاية شعبية، ولكنى أعدت النظر فيها؛ فكتبت عن الطيب صالح كتابًا عنوانه «صانع الأسطورة الطيب صالح»، وفى هذه الفترة شُغلت بكتابة رواية «سيرة الشيخ نور الدين».

التحقت بكلية الحقوق لرغبتى فى أن أكون شخصية مرموقة فى الأقصر

كتبت «سيرة الشيخ نور الدين» بقوانين السير الشعبية، فكيف مزجت بين فنى الرواية والسير الشعبية لتخرج لنا واحدة من بدائع الرواية العربية؟

الروية ليست إلا سيرة، ونحن نؤرخ للرواية بـ«زينب» لهيكل التى كتبها ١٩١١، لكن الرواية كتبها رفاعة الطهطاوى فى كتابه «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز»، والرحلة نفسها كانت سيرة، كذلك رواية زينب لهيكل لم تكن سوى سيرة مكتوبة، وعندما كتب توفيق الحكيم «عصفور من الشرق» لم يكن يكتب إلا سيرة، وجاء نجيب محفوظ فكتب السيرة على أنها رواية، أو سيرة جمعية، والحركة الواقعية كلها ليست سوى مجموعة سير. أثناء تدرسى فى جامعة ويسكانسون أخذت منحة لأدرس السيرة الشعبية فى مصر، لأن تلك الجامعة كانت مهتمة بالرويات المأخوذة من الحكايات الشعبية، وقد أعجبتنى هذه الفكرة، فجئت إلى مصر لأقضى عاما كاملا فى دراسة السير الشعبية، ولم أجد السير الشعبية إلا فى روايات شفاهية، كما وجدت أن الكتاب الذين أبدعوا لم يكونوا إلا كُتاب سير شعبية مكتوبة، فقررت أن تكون السيرة الشعبية التى أكتبها هى رواية «سيرة الشيخ نور الدين». والرواية العربية بنت السيرة الشعبية ولا شك عندى فى ذلك، ونحن لم نأخذ الرواية بشكلها الحالى من الغرب. ما حدث أننا طورنا السيرة الشعبية لتصبح الرواية العربية بشكلها التى ظهرت فيه منذ نشأتها حتى الآن.

كيف أثر النيل فيك؟

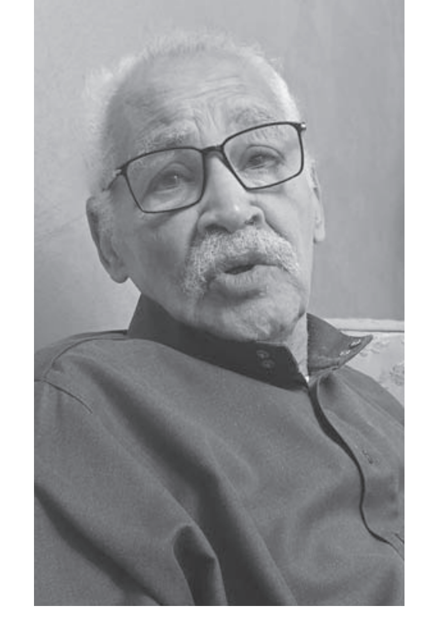
أى إنسان عاش بالقرب من نهر النيل تأثر به، وقد كان شارع النيل فى المدينة هو أهم شارع، والنيل هو من بنى الأقصر، وكنا نخرج ونحن صغار نصلى الفجر ونذهب إلى النيل، وكنت أناجيه، فتحول من كونه الإله «حابي» قديما إلى «حبيبى» بكل دلالات الكلمة، وكنت أذهب إلى قصر



السلطانة ملك الذى كان على شاطئ النيل - هذا القصر أخذناه أيام الرئيس عبد الناصر ليكون قصر ثقافة، والقوة الناصرية ساعدتنا - لأجلس بالقرب منه على شط النيل وأتخيل القمر وهو ينزل يشرب من ماء النيل. وساعتا غرب وشروق الشمس كانتا لحظات فارقة فى علاقتى بالنيل؛ فهو من خلق وأصل الخيال الأدبى لدينا ونماه. وقد رأيت كرامات كثيرة فى النيل، فكيف يفيض علينا ليعطينا الأمل فى الحياة مرات كثيرة، وكيف لا يفيض ويسلب من بعض الأشياء الحياة أحيانا.

حدثنا عن نظريتك فى فن المسرح التى طرحتها فى كتابك «العرب وفن المسرح»؟

هذه القضية شغلتنى قبل بداية دراسة الماجستير، وكان السؤال الملح دائما هو «لماذا لم يكن هناك مسرح عند العرب؟» وكان د. عز الدين إسماعيل رحمه الله قد ناقش هذه القضية كثيرا، لكن مناقشاته جميعها لم تسد حاجتى المعرفية، حتى سافرت كوريا؛ فوجدت الأديان كلها أديان مسرحية تناقش حياة الإنسان، واكتشفت أننا - كعرب - مجتمع بعيد كل البعد عن الحرية، مجتمع يحاسب بعضه على الأفكار، واكتشفت أن المسرح لم يظهر عند العرب إلا فى عصر إسماعيل باشا الذى بدأ المصريون فيه يشعرون ببعض الحرية والديمقراطية، وهناك مسارح ظهرت فى شكل المسرح الرمزى الذى فيه نوع من التمثيل الرمزى الحر،



الأسطورة عقيدة لا يتطرق إليها الشك عند المؤمنين بها وخرافة وكذب وخيال عند غير المؤمنين بها

وأرى أن البداية الحقيقية للمسرح العربى أو المصرى على وجه الخصوص كانت بعد ثورة ١٩١٩، ومن ثم تشكل المسرح، وعندما جاء عبد الناصر أصبح هناك مسرحا عظيما أيضا، والمسرح العربى عموما لم يسر على خط واحد؛ فتارة قوى وأخرى ضعيف.

هل أنت راض عن المسرح والدراما فى مصر حاليا؟

هل ما يتم تقديمه على خشبات المسرحية الآن يعد مسرحا؟ أعتقد أنها ملهاة، وهى نوع واحد من أنواع المسرح الكثيرة، والدراما المصرية فى خطر لأنها تصدر الوجه السيء للمجتمع والحارة المصرية، وأرجو أن تكون هناك دراما تقدم الوجوه الجميلة لمجتمعنا المصرى.

هل نجحت فيما صنعت؟

لا أدرى، يقول النقاد إن أفضل ما كتبه أحمد شمس الدين الحجاجى هى رواية «سيرة الشيخ نور الدين»، فهل نجح أحمد شمس الدين فى أن يكون كاتبا جيدا؟ لا أدرى. ما أعتقد أننى نجحت فيه هو أننى استطعت أن أكون أستاذا لتلاميذ مميزين؛ لأننى كنت مخلصا لهم، سواء فى أمريكا أو كوريا أو السعودية أو البحرين أو فى مصر.

أخيرا، ما موقع المرأة فى حياتك؟

والله أحببتها حبا جما، وأكثر من أثر فى حياتى من النساء هى زوجتى الحالية وأمى. لقد كانت أمى وفية لأبى، وكانت لا تتوقف عن الوقوف بجانبه، وتحسن تربية أبنائه. تزوجها أبى وهو مدرس فى قنا، وكان جدى لأمى شريفا قرشيا ينتسب لسيدى عبد الرحيم القنائى، وكانت أمه لأبيه من نسل الملك الصالح أيوب، وكان ناظرا على وقف الصالح أيوب. أنجبت أمى له ستة أولاد وبنتان، وكانوا جميعا يحبونها حبا جما. كنا أسرة قوية متماسكة. كان أخونا الأكبر الحاج حجاجى يجمعنا حوله ويرعانا ولا يخرج أحد من البيت بعد غروب الشمس، وكان كل أخ أكبر منا هو الأب لأخيه الأصغر، وقد مات أصغر أخوتى فى شهر مارس ولا تتصوروا حزنى عليه، أما أخوتى البنات الأربعة فهن العزيزات، كانت منهما اثنتان لزوجة سابقة لأبى، والغريب أننى فوجئت أنهما غير شقيقتين؛ فقد كانت أمى تعدهما من أبنائها، ويشاركانها كل أمر من أمور البيت، كانت أخاتى الكبيرتان كل واحدة منهما تعد أما لى. ربيانى صغيرا وكانتا عطوفتين علىَّ كبيرا. كان بيتنا مملوء بالحب والإعزاز والإخلاص.

أما زوجتى فأنا أرى فيها أمى، وأنتهز هذه الفرصة لأتوجه بالشكر لها، لقد ساعدتنى كثيرا وعلمت أولادى كيف يتعاملون معى ومع كتبى وألا يدخلون علىَّ مكتبى عندما أكون فى صومعة الكتابة.



فى إحدى ندوات قصور الثقافة

مكتبة الحجاجى..

قراءة فى الإهداءات

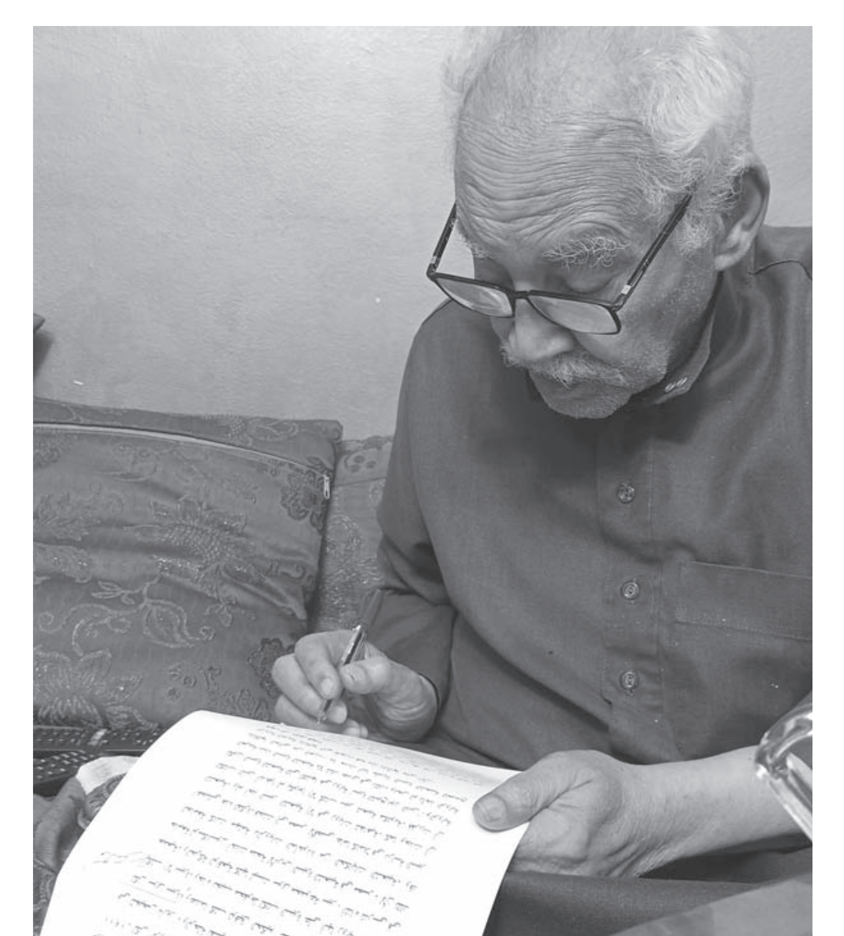


أَعَزُّ مَكانٍ فى الدُنَى سَرجُ سابِحٍ
وَخَيرُ جَلِيسٍ فى الزَمانِ كِتـــابُ
(أبو الطيب المتنبى)

أول ما تبادر إلى ذهنى حينما دخلت إلى منزل الحجاجى - الذى أزوره بشكل دورى منذ عقد - أن مكتبته تنزوى فى إحدى الغرف فى جنبات المنزل؛ فقد رأيته خلال زياراتى الكثيرة يقرأ فى غرفة المعيشة على مقعد وبجواره أرفف تحيط به فيها مجموعة من الكتب، وعندما يحتاج كتابا يطلب إلى زوجته أن تحضره إليه. هذا ما تخيلته عن المكتبة. لم أكن أظنها فى الشقة المجاورة التى كان يقطنها الدكتور أحمد عتمان – رحمه الله - الأستاذ بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية بكلية الآداب. اشترى شمس من ورثة الدكتور عتمان الشقة وأعدها لتكون مكتبة تضم مجموعة من نوادر الكتب التى عز أن تجدها عند غيره، والمكتبة مكونة من ثلاثة غرف وبهو كبير به أرفف تتزاحم عليها أمهات الكتب التى تتنوع بين الأدبية بشتى أنواعها كالشعر والمسرح والرواية والقصة القصيرة، واللغوية والنحوية والبلاغية والفلسفية والتاريخية، وكان النصيب الأكبر من المكتبة للكتب النقدية؛ فأسماء جابر عصفور وعز الدين إسماعيل وعبد القادر القط وغيرهم من أساتذة النقد وأصحاب المدارس النقدية الرصينة ما تزال حية داخل مكتبة الحجاجى؛ تلك المكتبة التى يزيد محتواها على عشرين ألف كتاب.

رافقنى فى جولتى التى زادت على الثلاث ساعات ابنه الأستاذ يحيى؛ ذلك الشاب المثقف الذى يحفظ أماكن الكتب عن ظهر قلب؛ كأنه أمين مكتبة محترف قضى خمسة عقود على الأقل بين الكتب، يعرف قيمتها ويحافظ عليها ويحرسها بعين سليلة علم ومعرفة منذ مئات السنين. جلست فور دخولى إلى المكتبة على طاولة مواجهة للباب ألقى نظرة كلية على محتوياتها، وكنت أظن أن هذا البهو العظيم هو المكتبة وفقط، ثم بدأت أتجول بين الأرفف، هذا الرف لأمهات كتب النحو والصرف، وهذا للشعر القديم، وتلك الزاوية خصصت كاملة للنقد القديم، وهذا الجزء للإبداع الروائى، وذاك للقصص، وتلك المنطقة للمسرح وتاريخه، أما هذه فتسيطر عليها السير الشعبية.

إبان تصفحى للكتب التى أهديت للحجاجى وبعد رؤيتى لعدد كبير من إهداءات الكتب المكتوبة بخط أصحابها تبادرت إلى ذهنى فكرة هى أنه يجب أن تدرس هذه الإهداءات دراسة متعمقة؛ لذا حاولت قدر استطاعتى أن أصور ما تقع عينيَّ عليه من إهداءات، لعلها تكون بذرة لدراسة متأناة عن إهداءات المبدعين والنقاد لبعضهم. وتعد الإهداءات علامات مهمة على قوة العلاقة بين المهدى والمهدى إليه، وواحدة من أهم العتبات النصية التى تعد مهادا مقدرا لا ينبغى على القارئ تجاوزه قبل الولوج إلى النص – هذا بالنسبة لإهداءات الكتب نفسها – وهو مقدر أيضا عند المهدى إليه؛ فالمهدى أو الكاتب قد تربطه بالمهدى إليه علاقة ما تدفعه إلى كتابة رسالة لها دلالتها الخاصة قبل منح المهدى إليه كتابا، ويرى جيرار جينيت أن الإهداء هو «تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعا واقعية أو اعتبارية»(١)، والإهداء



تقليد متوارث فى مهنة الكتابة، ويعود إلى العصور القديمة؛ إذ «عُرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن»(٢)، وهذا التقليد كان ولا يزال بمثابة إعلان محبة واعتزاز بالمهدى إليه.

إن الإهداء رسالة موسومة بآيات الوصل والود، وهو نص مهم «يتطلب التمهل والتدقيق فى كل كلمة وردت فى تلك الأوراق لا سيما عندما يحرص أصحابها على تدوين تواريخ تلك الرسائل أسفل السطور، مما يزيد قيمتها لأن التواريخ لها دلالتها وحسابتها الخاصة»(٣)، ومن ثم كانت رسائل محبى أحمد شمس الحجاجى عبر إهداءتهم مليئة بالعلامات والدلالات التى تشع محبة وتقدير ووفاء لواحد ممن يستحقون المحبة والتقدير والوفاء، وفيما يلى قراءة لبعض إهداءات الكتب فى مكتبة الحجاجى:

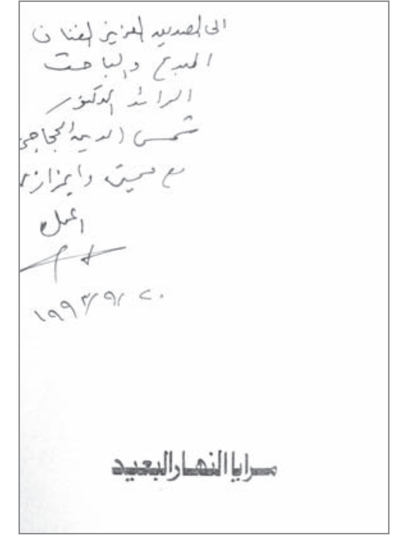
1

لعل إهداءات المبدعين لها وقعها على نفس المهدى إليه لا سيما إن كان ناقدا بقدر الحجاجى، ففى تلك الإهداءات اعتراف صريح بقيمته النقدية والعلمية، وذائقته الأدبية والفنية. والمكتبة عامرة بالإبداع؛ ففيها تجد الشعر والسرد والمسرح، سواء أكان هذا الإبداع لمصريين أو عرب أو مترجم من لغات أخرى، ومن النصوص الإبداعية التى حوتها مكتبة الحجاجى نص «عاشق الروح» المسرحى، وفيه يهدى بهيج إسماعيل نصه للحجاجى قائلا: «الأستاذ الدكتور/ أحمد شمس الدين الحجاجى.. رائدا فى الأدب الشعبى.. إعجابا وتقديرا بإسهاماته العظيمة ١١/ ٢٠٠٠»، فالكاتب ربما لا يجهل كون الحجاجى أستاذا للمسرح فى الأصل؛ لكن رسالته تحمل إقرارا بإلمام الحجاجى بالنقد المسرحى وتجاوزه إلى كونه رائدا فى الأدب الشعبى، مقدرا إسهامته العظيمة كذلك، كما نطالع إهداء واحد من كبار كتاب المسرح المصرى؛ وهو الكاتب لينين الرملى، فى مسرحيته الأشهر «بالعربى الفصيح»، يقول فى إهدائه «الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى؛ الكاتب والناقد والأستاذ، خالص مودتى وتقديرى»، وعلى الرغم من أن هذه الرسالة/ الإهداء غير مؤرخ بتاريخ؛ لكنها تشى بدلالات كثيرة، منها ما قد يرى من تواصل إنسانى عميق





وأبو الفضل بدران وفتحى سعيد



مرايا النهار البعيد

من إبراهيم أبو سنة

بين كاتب مسرحى مقدر وهو لينين الرملى وناقد مسرحى مقدر أيضا وهو الحجاجى، لكننا فى الوقت نفسه نرى إهداءات ربما تكون قد كُتبت فى عجالة، وربما –أيضا– لا تحمل رسائل عميقة، وقد تكون مجرد إهداء نسخة من كتاب للحجاجى حرصا من الكاتب على أن يكون كتابه فى مكتبة الحجاجى، وهذا فى ظنى تقدير من نوع آخر، ومن نماذج الإهداءات هذه ما ورد فى إهداء حسن نور لكتابه «بحر الزين: روايات قصيرة» يقول فيه: «إلى الأستاذ الدكتور شمس الدين الحجاجى، مع تقديرى العظيم لشخصك وحبى ٢٠٠٩»، كذلك ما ورد فى إهداء إبراهيم رضوان لمسرحيته «قهوة ريش»؛ الذى يقول فيه: «إلى د. شمس الحجاجى مع تحياتى»، وهى غير مؤرخة بتاريخ، ومن تلك الإهداءات أيضا إهداء عبد الغنى داوود لمسرحيته «السفيرة عزيزة»؛ ذلك الذى يقول فيه: «إلى د. أحمد شمس الدين الحجاجى، تقديرا ومحبة، سبتمبر ٢٠٠٩»، كذلك ما وجدناه فى إهداء مجدى سعيد لديوانه «ثرثرة على مائدة

الإهداء رسالة موسومة بالوصل والود ونص مهم يتطلب التأمل الدقيق





وحسن نور وبهيج إسماعيل

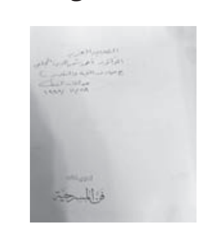
ديك الجن: قصيدة واحدة طويلة، وقال فيه: «الأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى مع حبى» وهى غير مؤرخة.

من تلك الإهداءات ما يستأهل أن نطلق عليه رسالة متكاملة الأركان، كما فى إهداء أبو الفضل بدران الذى كتبه للحجاجى؛ إذ يقول: «إهداء: إلى الأديب الناقد أ. د أحمد شمس الدين الحجاجى الذى أخَذَنا فى سيرة أبيه فعشنا فى سيرته وكتبه وأدبه، مع تحياتى ٢٠٠١»، وفى هذه الرسالة إشارة إلى رواية «سيرة الشيخ نور الدين»، وهى الرواية الوحيدة للحجاجى التى يرى أبو الفضل بدران –عبر إهدائه أو رسالته– أنها جعلته يغوص فى سيرة والد الحجاجى الذى كتبت عنه هذه الرواية، وتجاوزت هذا المنحى إلى أن يعيش المهدى فى سيرة وكتب وأدب المهدى إليه نفسه، كذلك نجد فى رسالة مهدى بندق التى أرسلها للحجاجى فى إهداء مسرحيته الشعرية «هل أنت الملك تيتى»، يقول: «إلى الصديق الحبيب د. أحمد شمس الحجاجى، أقدم إليه هذه العمل الذى يعرض وجهة نظر المحكوم لا الحاكم. أملا أن أكون سائرا على الدرب الذى عبَّده لى سيادته»، وهذا الإهداء له علاقة مباشرة بنظرية الحجاجى فى المسرح التى طرحها فى كتابه «العرب وفن المسرح»، وربما نظرته للمسرح بوجه عام، والمسرحية المهداة إلى الحجاجى بخط يد مهدى بندق صدرت عام ١٩٩٨، ويبدو أن هذا الإهداء له دلالات تتعلق بهذه الحقبة التى كانت تتسم بالتضييق على الحريات، وفيه يصرح



من الإهداءات ما قد يحمل رسائل دالة ومنها ما لا يتجاوز شرف الدخول إلى مكتبة الحجاجى

الكاتب بأنها تعرض من وجهة نظر المحكوم لا الحاكم، وهذا ما يؤمن به الحجاجى فى المسرح؛ فالمسرح عنده لا يقوم إلا فى سياق ثقافى وحضارى يتمتع بالحرية.
من خلال العينة السابقة من الإهداءات التى كتبها الكتاب المبدعين بخطهم للحجاجى نرى أنها تحمل بعض الدلالات التى من الممكن أن نستشفها؛ فمنها ما يفهم على أنه حرص الكاتب على أن تضم مكتبة الحجاجى عمله الإبداعى، ومنها ما يحمل رسالة قوية تؤكد على محبة المبدع للحجاجى ناقدا ومبدعا، والاثنين يحملان تقديرا وإجلالا للحجاجى الناقد والروائى والمسرحى، ومن الإهداءات المبدعين الذين يقدرون الحجاجى ويقدرهم إهداء الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ديوانه «مرايا النهار البعيد»، قائلا: «إلى الصديق العزيز الفنان والمبدع والباحث الرائد الدكتور شمس الدين الحجاجى، مع محبتى وإعزازى إليك ١٩٩٣»، وفيه نرى كيف يقدر الكبار بعضهم، فمحمد إبراهيم أبو سنة واحد من أهم شعراء مصر المعاصرين، طالما يقدره الحجاجى، ليرد أبو سنة بعض هذا التقدير فى إهدائه، واصفا إياه بالصديق العزيز، والفنان والمبدع، والباحث الرائد.



وعبدالقادر القط

وخيرى دومة

المسرح العربى (١١٦)
ديسمبر ١٩٩٧

من إبراهيم رضوان

قهـوة ريش
يس ٢٠٠٠

2

يمكننا القول إن الناقد المقدر هو من يستطيع أن يعى قدر الإهداء إن كان لناقد أيضا؛ لكن الحجاجى ليس ناقدا فحسب؛ فهو مبدع متمرس فى الوقت نفسه، وهذا ما قد يجعلنا ننظر إلى إهداءات النقاد بخط أيديهم إلى الحجاجى نظرة مختلفة عن نظرتنا لإهداءات المبدعين له، حتى إننا نظن أن من بعض إهداءات النقاد ما يقترب من الصياغات الإبداعية الشعرية على وجه الخصوص، ومع إيماننا بأن الناقد ليس سوى مبدع ضل طريقه إلى النقد، ولا أقول مبدعا فاشلا؛ فإننا نقرأ إهدءات النقاد من هذه الزاوية؛ زاوية الإبداع أو بالأحرى زاوية الناقد المبدع، ومن النقاد المبدعين نجد أيمن بكر وهو ناقد ومبدع فى الوقت نفسه، فقد كتب رواية «الغابة» وديوان شعر «رباعيات باللهجة المصرية» مما يجعل بينه وبين الحجاجى مشترك النقد والإبداع، وقد أهداه كتابه «انفتاح النص النقدى: نحو تحليل ثقافى للأدب» قائلا: «إلى أستاذنا العالم الجليل الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى. هذا بعض غرسك.. لعله يليق بك.. ابنكم أيمن بكر»، والإهداء غير مؤرخ بتاريخ، وهذا الإهداء يحمل آيات الوفاء والاعتراف بجميل صنيع الحجاجى، وبه إقرار وتقدير بأن ما كتبه بكر ما هو إلا بعض ما غرسه الحجاجى فيه، كما أن بكر يرجو أن يليق ما كتبه بالحجاجى الناقد، ويختم إهداءه بقوله «ابنكم أيمن بكر»، هذا بالإضافة إلى أن الإهداء شعرى بامتياز، وقد تتلمذ بكر على يد الحجاجى فى كلية الآداب جامعة القاهرة.
إهداء آخر من تلميذ وزميل فى قسم اللغة العربية فى الوقت نفسه، وهو خيرى دومة، يقول فى رسالته/ إهدائه للحجاجى: «أستاذى الجليل، الشاب دائما/ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى، هذا الكتاب مدين فى جوانب منه إلى مناقشاتى معك، أتمنى أن أكون عند حسن ظنك، مع كل التحية والتقدير ١٩٩٨»، ومن المعروف عن الحجاجى أنه ينشغل بتلاميذه وزملائه كما ينشغل بأبنائه، يسأل عنهم وعن أسرهم ويتجاوز هذا إلى السؤال عن المشاريع النقدية والإبداعية، ولا يترك تلميذا أو باحثا يفكر فى مشروع نقدى أو إبداعى إلا وحاول أن يمهد له الطريق نحو إكمال هذا المشروع موفرا المراجع والأفكار والخطط المناسبة لهذا المشروع. فى هذا الإهداء يدين خيرى دومة بالفضل فى جوانب من كتابه إلى مناقشات الحجاجى، متمنيا أن يكون عند حسن ظنه، وما فعله دومة ما هو إلا وفاء نادر قل أن يوجد بين الزملاء بعضهم ولا أقول الأستاذ وبعض تلاميذه.
مئات الإهداءات التى تحيا بين جنبات مكتبة الحجاجى من النقاد والمبدعين، تخبرنا منها ما يحمل رسالة أبعد من كونها مجرد إضافة كتاب إلى المكتبة؛ لكن أكثر ما قد يلفت النظر هو حرص كبار النقاد - المجايلين للحجاجى أو من الجيل السابق عليه - على إهدائه كتبهم، ومن هؤلاء النقاد الكبار الدكتور عبد القادر القط، وقد أهدى كتابه «فن المسرحية» قائلا: «الصديق العزيز الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى. مع صادق التحية والتقدير ١٩٩٨»، وربما كان هذا الإهداء من أستاذ للأدب العربى بجامعة عين شمس، إهداء من متخصص فى العربى عامة لمتخصص دقيق فى الأدب العربى ونقده لا سيما فى المسرح نفسه، وذلك لأن الكتاب المهدى هو فى النقد المسرحى.

وأيمن بكر

وعبدالغنى داود



قصص وحكايات كثيرة بين أحمد شمس الدين الحجاجى وجابر عصفور؛ فقد تزاملا فى قسم اللغة العربية، وقد سبق الحجاجى عصفور فى التخرج بسبع بسنوات؛ لكنهما حصلا على الدكتوراه فى العام نفسه (١٩٧٣)، ذلك لأن الحجاجى كان يعمل خارج مصر، فى كوريا الجنوبية تحديدا، ثم عاد واستكمل دراسته، ومن ثم بدأت الرحلة التى تمتزج فيها الصداقة

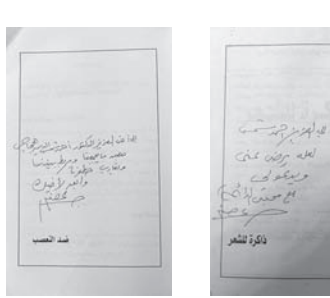


تشى إهداءات جابر عصفور بعدم رضا الحجاجى عن تركه التدريس من أجل العمل الإدارى

والزمالة فى القسم نفسه والتخصص نفسه أيضا، حتى إنهما درَّسا فى الجامعة نفسها فى الولايات المتحدة الأمريكية؛ فبعد أن طُلب من الحجاجى أن يُدرِّس الأدب واللغة العربية وعلم الأديان المقارن فى جامعة أبلاشيا عام ١٩٧٧ وكان آنذاك يُدرِّس فى جامعة ويسكانسون، طلبت الجامعة منه اقتراح أستاذ آخر ليستكمل التدريس بدلا منه، فلم يفكر دقيقة واحدة، واقترح اسم جابر عصفور، وكتب عنه تقريرا يذكيه لدى الجامعة، وبالفعل سافر جابر عصفور وقضى عاما دراسيا كاملا يُدرس الأدب العربى فى تلك الجامعة (١٩٧٧ - ١٩٨٧)، وفى مصر درَّسا مواد دراسية مشتركة، كالأدب العربى الحديث ونقده أعوام عديدة؛ فكان الحجاجى يدرس الأدب والنقد المسرحى، وعصفور يدرس الشعر والسرد.

تحوى مكتبة الحجاجى كتب جابر عصفور جميعها، بإهداءات جابر المتنوعة والرقيقة، وفى هذه الإهداءات ما يجعلنا نقف أمامها متأملين علاقة أستاذين كبيرين بقدر عظيم من الاحترام والإجلال والتقدير، تخبرنا ما يحمل مدلولات الرسائل التى كان يريد جابر أن تصل إلى الحجاجى مدونة بخط يده، وأول ما وقعت عينيَّ عليه كان إهداء كتاب ضد التعصب، كتب فيه جابر عصفور بخط يده: «إلى أخى العزيز الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى، بعض ما يجمعنا ويربط بيننا ويقارب خطونا» وهذا الكتاب صدر سنة ٢٠٠٠، وما يمكن أن نتأمله فيه هو التناص الضمنى بين الإهداء والعنوان، فإن كونهما ضد التعصب هو بعض ما جمع وربط بينهما وقارب خطوهما، وفى الإهداء رقة عرفناها عن الدكتور جابر عصفور، وهى أيضا سمة أصيلة فى نفس الحجاجى.

إن هناك إهداءات تُلفت النظر أكثر من غيرها، وما كتبه عصفور فى إهداء كتاب «رؤى العالم»، يقول: «العزيز أحمد شمس الدين الحجاجى. طالبا الرضا والوفاء»، والكتاب صدر فى طبعته الثانية التى تحمل هذا الإهداء عام ٢٠١٢، كذلك إهداء

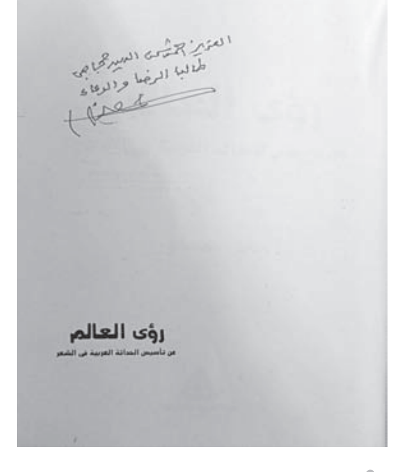






كتاب «ذاكرة الشعر»، يقول: «إلى العزيز أحمد شمس الدين الحجاجى لعله يرضى عنى ويدعو لى. مع محبتى الدائمة» وما ورد فى كتاب «الرواية والاستنارة» يقول: «إلى رفيق العمر أحمد شمس الحجاجى. مع المحبة الدائمة لأخيك» صدر ٢٠١٩. إن المشترك فى الإهداءات الثلاثة السابقة هو حرص جابر عصفور على أن يكون الحجاى راضيا عنه؛ فقد كان الحجاجى منذ أول منصب لجابر عصفور خارج قسم اللغة العربية غير راض عن تركه القسم للعمل فى جهة إدارية أو مكان آخر فى غير مهنة التدريس. وقد كان عصفور يُقر بأستاذية الحجاجى ليه، فقد كان الحجاجى أكبر منه بأحد عشر عاما، ونجد هذا الإقرار فى إهداء عصفور للحجاجى فى كتابين؛ هما: «الحداثة وما بعد الحداثة»، يقول: «أستاذنا العزيز الدكتور أحمد شمس. مع تحياتى ١٩٩٥»، وكتاب «استعادة الماضى»، يقول: «أخى العزيز أحمد شمس.. هل أطمع فى أن تقول لى رأيك فيما هو مكتوب فى هذا الكتاب».

من الكتب ما وجدناه مهدى إلى الحجاجى مرتين، مثل كتاب «قراءة



من جابر عصفور

النقد الأدبى، يقول فى الإهداء الأول «أخى الحبيب أحمد شمس.. مع محبتى الدائمة»، وفى الإهداء الثاني: «العزيز أحمد شمس أخا وصديقا ورفيق درب وحصنى الأمين حين تدلهم الأمور»، وعلى الرغم من أن الإهدائين لكتاب واحد فمن الملاحظة الشكلية على الخط نجد أنهما كُتبا فى فترتين بعيدتين، ففى الأول قد ترى اهتزازا فى الخط، أو ربما رعشة فى اليد إبان الكتابة، بالإضافة إلى قصر الإهداء، أما الثانى ففيه راحة وتفنن فى الكتابة وحرص على أن تُكتب الحروف بتأن، بالإضافة إلى طول الإهداء وحمله رسالة قد يكون لها دلالتها التى تجعل من المهدى إليه الحريص على أصدقائه أخا ورفيق درب وحصنا أمينا حين تدلهم (تسوء) الأمور.

وأخيرا؛ فإن مكتبة شمس الحجاجى تستأهل دراسة عميقة ومتأناة حول محتواها المتخصص الذى يختم توجهه الإبداعى والنقدى واللغوى، كما أن الإهداءات أيضا تحتاج إلى تأمل دقيق لما فيها من رسائل وعلامات مهمة تنم عن وعى المهدى بقيمة المهدى إليه؛ لذا أرجو أن يكون ما قدمه هذا المقال تطوافة حول الحيوات التى تنبض بها مكتبة الحجاجى.

١ - عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت، من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨، ص ٩٣

٢ - المرجع السابق، ص ٩٤

٣ - طارق الطاهر، بخط اليد وعلم الوصول، تاريخ جديد للسيرة المحفوظية، ط١، مؤسسة بتانة الثقافية، القاهرة، ٢٠٢١، ص٩



الحجاجى والدرس الشعبى

د. خالد أبو الليل

1

الناقد والمسرحى ودارس الأسطورة

بقدر ما ينتمى أحمد شمس الدين الحجاجى إلى أبناء جيله، بمعاصرته - عمريا - لهم، فإنه يمثل نموذجا مختلفا عن الكثيرين منهم فى الطريق الذى اختاره لنفسه. وذلك على النحو الذى يجعلنا نصنفه فى دائرة العلماء الموسوعيين، الذين لم يتوقفوا عند حدود تخصصهم الدقيق «المُقدَّر» لهم. فالحجاجى بدأ حياته العلمية دارسا مسرحيا خالصا، فكتب رسالته المهمة التى نال بها درجة الماجستير عام (١٩٦٥)، بعنوان «النقد المسرحى فى مصر فى الفترة (١٨٧٦-١٩٢٣)»، ثم تقدم برسالته المعنونة ب «الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر»، التى نال بها درجة الدكتوراه عام (١٩٧٣). ولا نعرف أهى الميول الشخصية التى دفعت الحجاجى إلى خوض الكتابة فى مجالات معرفية أخرى؟ أم هو التخصص (أعنى المسرح، ذلك العلم البينى الذى يتشابك مع مجالات معرفية أخرى) هو الذى دفعه للكتابة فى هذه المجالات الأخرى؟ ففى الماجستير تشابك المسرح مع النقد مع الدراسة التاريخية، فى حين تشابك المسرح - فى الدكتوراه - مع علم الأساطير Mythology.

اهتم بالأنواع الأدبية العربية المتنوعة من خلال الأصول الشعبية لها

وأغلب الظن أنْ قد توافر العاملان؛ عامل الرغبة لدى الحجاجى، وعامل مساعدة التخصص له، فى تحقيق طموحاته العلمية وتنوعه الإنتاجى، الذى يتسع لمجالات متنوعة؛ لذلك نجد الحجاجى فى عام ١٩٧٦ يتجه لدراسة الأدب الشعبى، بمحاولته جمع «حكايات الأشباح والأرواح» من مدينة الأقصر، ثم اتجاهه فى عام ١٩٧٨ إلى جمع الروايات الشفاهية للسيرة الهلالية من محافظتى قنا وأسوان. وهو ما يعد مدخلا مهما له - فيما بعد - لخوض الكتابة فى الأدب الشعبى، ثم تخصصه فيه. إلى جانب الكتابة فى الأدب الشعبى؛ فإنه كتب أيضا فى مجال الرواية العربية، فكتب عن الطيب صالح، ويحيى حقى، وغيرهما. وقد كانت القضية المحورية الأساسية له التى احتلت جزءا كبيرا من أبحاثه، هى محاولة التأصيل للأنواع الأدبية العربية. تمثل ذلك فى مجال المسرح، بتأصيله للمسرح العربى، من خلال الاعتماد على الجذور الشعبية العربية، التى مثلتها فنون، مثل: خيال الظل، القراقوزة، صندوق الدنيا... إلخ. ومثلها فى تأصيله للرواية العربية؛ حيث يرى أن الرواية العربية إنما نبتت اعتمادا على حاجة اجتماعية ملحة، دفعت كتابنا إلى تأمل تراثنا النثرى العربى (الرسمى منه والشعبي)، مثل: المقامات والرسائل والأخبار والقص الشعبى (القصير منه والطويل).



أثناء مناقشة رسالة ماجستير عبد الكريم الحجراوى الأول من الناحية اليمنى

من هنا كان انشغاله فى عدد من أبحاثه، ومشاركاته فى المؤتمرات؛ لإثبات وجهة نظره هذه وتدعيمها، فكتب عن العلاقة بين الرواية العربية والسيرة الشعبية، مركزا - بشكل أكبر - على صورة البطل فيهما. لقد مثَّل ذلك اتجاها عربيا أو قوميا فى التأصيل لأنواعنا الأدبية العربية؛ ليقف مدافعا عن ذلك فى وجه الاتجاه التغريبى الذى يُرجع نشأة كل فنوننا الأدبية الحديثة ، التى لم تُعرف قديما مثل المسرح والرواية والقصة القصيرة، إلى التأثر بالغرب. ولم يُغالِ الحجاجى - فى وجهة نظره - إذ مع قوله بوجود تلك العلاقة بين القديم والحديث، والشعبى والرسمى، فإنه لم ينفِ وجود علاقات تأثير وتأثر بين العربى والغربى، على نحو ساهم فى الارتقاء ببضاعتنا الأدبية لتكون على مستوى عالمى. كذلك، فقد اتجه الحجاجى إلى الكتابة فى الشعر العربى، قديمه وحديثه، من خلال دراسة العلاقة بين هذا الشعر والأساطير، وذلك وفق منهج علمى رصين. فراح يدرس الأسطورة فى الشعر العربى القديم، فكتب عن «الأسطورة والشعر العربى: المكونات الأولى/ ١٩٨٤»، و«انسلاخ الشعر من الأسطورة/ ١٩٩١». هذا فى الوقت الذى كتب فيه عن أعلام الشعر العربى الحديث، وتحليل شعرهم، فكتب عن صلاح عبدالصبور «الفيض والنضوب والإبحار فى ذاكرة الشعر/ ١٩٩٥»، كما درس أيضا «تراث الصعيد فى شعر أمل دنقل».

لقد انعكس هذا الاهتمام المعرفى المتنوع، وتعدد المجالات المعرفية التى كتب فيها، فيما قام الحجاجى

بدأت دراسته للأدب الشعبى عندما جمع حكايات الأشباح والأرواح من مدينة الأقصر عام 1967

بتدريسه. حيث قام بتدريس مواد المسرح والأدب الشعبى والشعر العربى والرواية والنقد فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة القاهرة والجامعات المصرية والعربية، سواء فى مرحلتى الليسانس أو الدراسات العليا، أو فيما تعكسه عناوين رسائل الماجستير والدكتوراه التى قام بالإشراف عليها. وهو ما يعد تجسيدا للتنوع المعرفى الذى يتميز به، الأمر الذى يجعله أستاذا بكل تخصص قام بتدريسه من هذه التخصصات السابقة، الأمر الذى يصعب معه تصنيفه تخصصيا. فلقد كتب وأبدع فى كل مجال إبداع كل متخصص فى مجاله، إن لم يكن قد تفوق على عدد كبير منهم.

ولم يتوقف الحجاجى عند حدود كتاباته النقدية فى المجالات السابقة، وإنما وجدناه يقتحم مجال الكتابة الأدبية، فكتب فى المسرح «الخماسين/ ١٩٨٧»، كما كتب شعرا غير منشور. غير أن العمل الأدبى الذى لقى شيوعا وشهرة كبيرة، والذى يعتز به الحجاجى نفسه، فيتمثل فى روايته «سيرة الشيخ نورالدين/ ١٩٨٦»، والتى يعتبرها مولوده الأدبى الأهم فى حياته، الذى كُتِب فى لحظة خلق إبداعية خاصة جدا لم ولن تتكرر، بل إنها أجهضت أى محاولات إبداعية تالية، ولقد توجت هذه الرواية بأن قدمت فى مسلسل تليفزيونى فى رمضان ٢٠٠٦، تحت عنوان «درب الطيب».

إن المتامل لكتابات الحجاجى النقدية والإبداعية على اختلافها، سيلحظ أن هذه الكتابات، التى اهتمت بالتأصيل للأنواع الأدبية العربية (المسرح والرواية والشعر) من خلال الأصول الشعبية لها، إنما استندت إلى محور واحد هو الأدب الشعبى بمفهومه القديم. وهو محور ارتكز على قاعدتين أساسيتين، هما: الأسطورة والسيرة. يؤكد ذلك تتبعنا لدراسات

الحجاجى ، التى ترتكز جميعا على هذا الأصل الشعبى، من خلال اتخاذ الأساطير أو السير مادة للدراسة تارة، أو من خلال العناوين تارة أخرى؛ حيث:

الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر
انسلاخ الشعر من الأسطورة
الأسطورة والشعر العربى
الطيب صالح: صانع الأسطورة
قنديل أم هاشم بين العلم والأسطورة
مولد البطل فى السيرة الشعبية
النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية
مولد البطل بين الرواية والسيرة الشعبية
سيرة الشيخ نور الدين

2

النشأة وتأثيرها فى توجهه للدرس الشعبى

أحمد شمس الدين الحجاجى واحد من أبناء الرعيل الثانى من دارسى الأدب الشعبى فى العالم العربى. ولقد بدأت علاقته بدراسة الأدب الشعبى عام ١٩٦٧ عندما شرع فى جمع حكايات الأشباح والأرواح من مدينة الأقصر (مسقط رأسه). ويتوقف عند سرد هذه البدايات بقوله: «ولقد كانت بداية علاقتى العملية بالرواة الشعبيين حين عدت إلى الأقصر عام ١٩٦٧؛ للبحث فى معتقدات أهل الأقصر عن الأرواح والأشباح، ولأحاول جمع القصص المرتبط بهذه المعتقدات»(١). يتوقف - بعدها - فترة من الخوض فى الأدب الشعبى، ثم سرعان ما يعاود البحث فى القصة الشعبية (جمعا ودراسة)، بعد حصوله فى عام ١٩٧٨ على منحة من مركز الدراسات الأمريكى بالقاهرة؛ لجمع القصة الشعبية من محافظة قنا. كل ذلك كان بمثابة بداية مهمة وتحول فى مسار الحجاجى العلمى، من الانغماس الكلى فى تخصصه الأصلى «المسرح»؛ ليدخل إلى عالم الأدب الشعبى (جمعا ودراسة)؛ ليصبح واحدا من أهم أعلامه فى العالم العربى. وليس هذا فحسب، بل كانت تلك البداية بمثابة حجر الزاوية الذى أسس به الحجاجى لمشروعه العلمى المهم حول «السيرة الهلالية»، بوصفها نوعا أدبيا له قوانينه العلمية، التى راح يبحثها ويسعى إلى اكتشافها. وهو المشروع الذى ستدور حوله هذه الورقة.

فضل أن يبدأ رحلته الميدانية فى جمع النصوص الهلالية فى بيئته الصعيدية

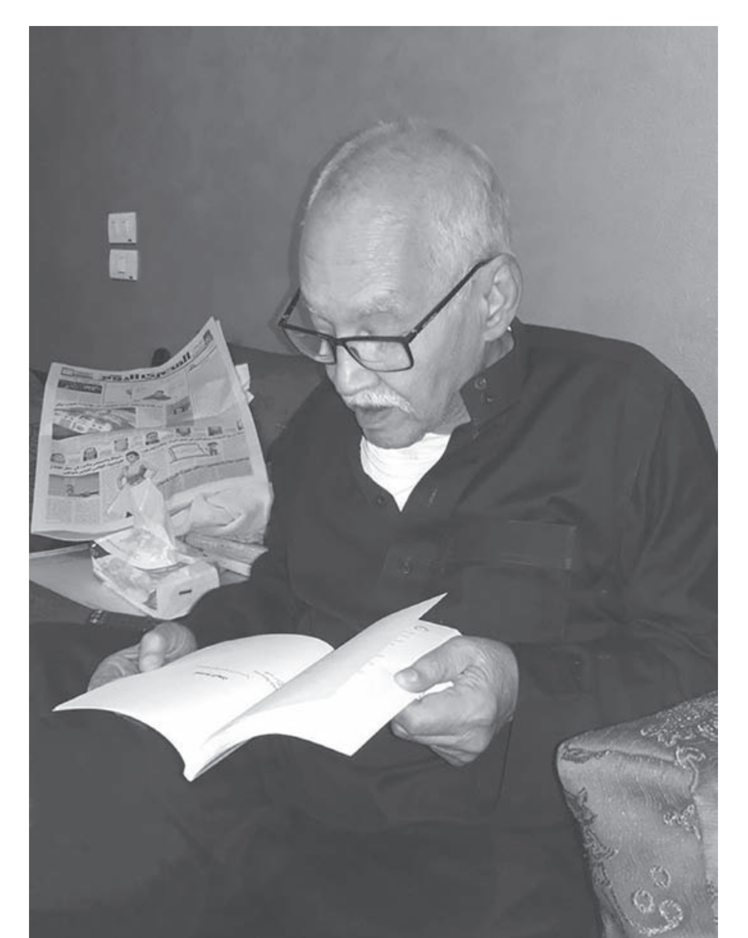
غير أن قولنا بهذه البداية العلمية والعملية للعلاقة بين الحجاجى ودراسة الأدب الشعبى التى تعود إلى النصف الثانى من ستينيات القرن العشرين، لا يعنى إغفال فترة مهمة من حياة الحجاجى، والتى تعد البداية الحقيقية لتلك العلاقة، مما ترك كبير الأثر فيه. إننى أعنى بها تلك الفترة التى تسبق ذلك التاريخ، فترة طفولة الحجاجى وصباه. وهى فترة أُفعم فيها الحجاجى -بطبيعة نشأته بوصفه طفلا قرويا- بكل ألوان الأدب الشعبى. فشأنه شأن كل الأطفال القرويين كان ينام على حواديت أمه وجدته، كما كان يستمع ويستمتع بالإنصات إلى رواة مدينته الشعبيين ومغنييها. إن الحجاجى عندما بدأ دراسته العملية للرواة الشعبيين لم يكن يبحث عن رواة لم تكن له سابق صلة بهم، وإنما كان يحاول أن يعيد علاقة مع أناس تربى على جمال أصواتهم وإبداعاتهم. وهى علاقة لم تكن قد انقطعت، بل كانت لا تزال ممتدة. وكأن أبحاثه كانت بمثابة محاولة لاستعادة ذاكرة الطفولة على نحو عملى جديد، يتناسب وطبيعة المرحلة. ويصف الحجاجى تلك النقلة بقوله: «... أخذت أبحث عن الرواة الذين كنت أعشقهم فى صباى. «حمدان» شيخ العرب الهوارى الذى عشق القص فخرج على تقاليد أسرته، يقص قصة «عنترة» و«أبى زيد الهلالى سلامة» ... صوته فيه قوة الرياح ورهافة النسيم ... انطبعت صورته فى ذاكرتى. أخذت أبحث عنه، وأدركت أنى أبحث عن بقايا ماضٍ قديم، فقد مات الرجل فى السودان وهو يعمل رئيس عمال إحدى التراحيل عن عمر يناهز التسعين عاما»(٢).

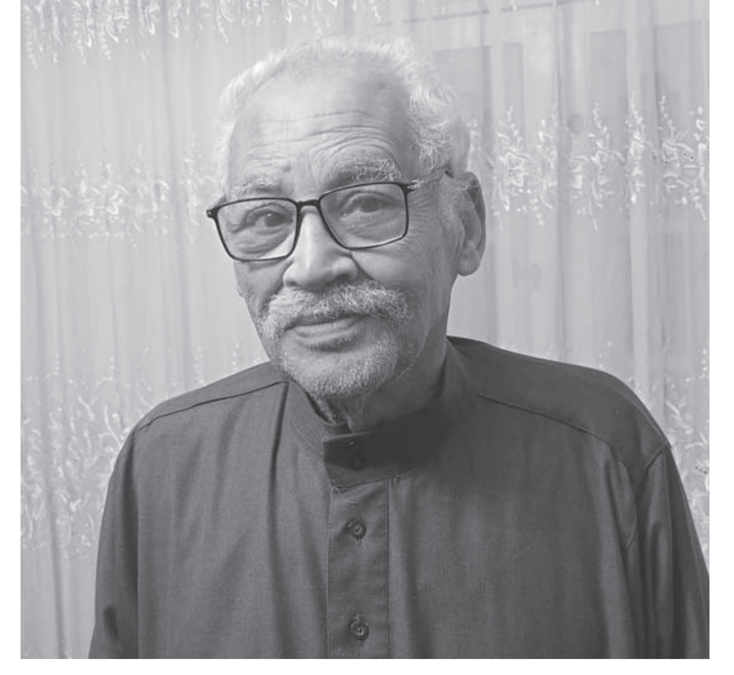
3

دراسة السيرة الشعبية

بالطريقة نفسها وقع اختيار الحجاجى على دراسة السير الشعبية العربية - من بين الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى - ليبنى عليها مشروعه العلمى المهم. وقد مر هذا الاختيار بمرحلتين مهمتين، هما:

المرحلة الأولى: قراءة النصوص السيرية العربية





المدونة، وجمع النصوص الهلالية الشفاهية من أفواه الرواة الشعبيين؛ لأن السيرة الهلالية هى السيرة الشعبية العربية الوحيدة التى لا تزال حية شفاهيا. وفى أثناء هذه المرحلة راح الحجاجى بستنجد بذاكرة الطفولة والصبا، لعلها تهديه إلى أحد رواة الهلالية ممن كان يستمع إليهم، ويستمتع بهم فى صباه. أى أنه فضل أن يبدأ رحلته الميدانية فى جمع النصوص الهلالية فى بيئته، أى فى وسط أناس يعرفهم ويعرفونه جيدا. وهو ما نطلق عليه فى الدراسات الفولكلورية «باحث من الداخل INSIDER»، وهو الأمر الذى يحتاج إلى وسائل ومنهجية فى التعامل تختلف عن تلك التى يستخدمها باحث يعمل فى مجتمع غريب عليه OUTSIDER». ولقد أشار أحمد مرسى إلى التفرقة بين هذين النوعين من الباحثين الميدانيين بقوله: «فمما لا شك فيه أن العمل وسط أناس يبادلون الباحث الود، ويتفهمون موقفه ودوافعه، وما يؤديه من عمل يختلف تماما عن العمل وسط أناس غير مهتمين، أو لا يعنيهم ذلك العمل فى كثير أو قليل، بل قد يسيئون الظن بالباحث، ومن ثم يعرقلون عمله»(٣).

إذًا؛ اختار الحجاجى بيئته ليبدأ منها، فراح ينبش فى ذاكرته عمن كان يعشقهم فى صباه، أو على حد قول الحجاجى نفسه، راح يبحث عن «بقايا ماضٍ قديم». فراح يبحث عن «حمدان»، شيخ العرب الهوارى، الذى تخصص فى سيرتى «عنترة» و«أبى زيد الهلالى». غير أنه يعرف بموت الرجل فى السودان عن عمر يناهز التسعين عاما. بعدها راح يبحث عن «عطا الله» الذى تسيد عالم الموال، ذى الذاكرة المتميزة، التى وعت الكثير من فنون الأدب الشعبى، والتى يصفها الحجاجى بقوله: «تجمع ذاكرته معظم ما وعت الذاكرة من مواويل، مواويل ابن عروس وغير ابن عروس، اختلطت دون أن يعرف مؤلفها، وهو نفسه كثيرا ما يؤلف ساعة الأداء، تنتقل مواويله إلى الناس، ويدعى الكثيرون أنها لهم»(٤). راح - بعد ذلك - الحجاجى يجوب قنا والأقصر وأسوان؛ لجمع أشلاء السيرة الهلالية من رواتها الأصليين فى مناسباتها المختلفة. لقد التقى الصادق - أحد متسولى الهلالية فى الموالد -، كما التقى غيره من متسولى الموالد، وسجل لهم. غير أن الطريق لم يكن - كما نظن - مفروشا بالورود؛ لكى يتم الحجاجى عمله هذا.

فلقد واجه الحجاجى الكثير والكثير من مصاعب العمل الميدانى، التى لا يزال بعضها موجودا حتى الآن. منها صعوبة العثور على رواة الهلالية، بالمعنى العلمى لكلمة «راوٍ». وأيضا، أن الهلالية أصابتها الكثير من التغييرات عما كانت عليه فى مرحلة صباه. تأتى على رأس هذه التغييرات، أن الهلالية لم تعد ذلك النص الكامل، بل إنها تكسرت إلى فصول، وكل راوٍ يجيد فى فصل منها أو أكثر.

تبدأ بعد ذلك رحلة الحجاجى الميدانية مع شعراء الهلالية المحترفين؛ حيث يلتقى النادى عثمان (قرية الطود قبلى - الأقصر)، وهو من أسرة تحترف الغناء، فقام بالتسجيل له. وعن طريق ما يسمى فى الدراسات الاجتماعية بـ«كرة الثلج SNOW BALL»، أو ما أسميه بـ«سلسلة الرواة»، كان النادى عثمان حلقة فى سلسلة الرواة الذين التقاهم الحجاجى، ساعدته فى التعرف على راوٍ محترف آخر؛ حيث قدم له أحد أقربائه، وهو الشاعر «عوض الله عبدالجليل» (قرية الحجز بحرى، إدفو، أسوان)، وتمكن الحجاجى من أن يسجل له روايته للهلالية كاملة من فصلها الأول إلى فصلها الأخير، وكان ذلك فى ربيع ١٩٧٩. ورغم اعتراف الحجاجى بما لهؤلاء الرواة الأربعة من تأثير عظيم عليه وعلى عمله فى هذه المرحلة، فإن هذا لا يعنى أنه لم يلتقِ سواهم، بل لقد التقى الكثيرين ممن نسميهم بـ«رواة الطريق»، وهم الرواة العابرون الذين لم تلقَ روايتهم اهتماما عنده، ولم تترك شخصيتهم أثرا فى شخصيته؛ لذا أسقطهم من ذاكرته. وأود أن أشير - هنا - إلى أن علاقة الحجاجى بالرواة الشفاهيين لم تتوقف عند تلك المرحلة الأولية، بل وجدناه يتابع مراحل التطور والتجديد التى صاحبت النصوص الهلالية الشفاهية ورواتها، فى مراحل أخرى. فراح يتابع شعراءها المعاصرين، فالتقى سيد الضوى وعنتر رضوان وعزالدين نصر الدين ومحمد اليمنى وغيرهم الكثير. لقد أفاد الحجاجى من هذه التجربة الميدانية الممتدة أشياء كثيرة، لعل أهمها - على نحو ما أشرنا - القدرة على التمييز بين الراوى الجيد و«البطال». فعلى حد قوله: «كثيرا ما كان يأتى إلى بيتى عدد كبير من مدعى الرواية يتصورون أن بإمكانهم أن يخدعونى بما عندهم على عادتهم من التعامل مع الباحثين الأجانب/ ص ٢٣». ومما لا شك فيه أن يد الحجاجى الآن تقع على عدد كبير ومهم من روايات شفاهية نادرة للهلالية، لرواة بعضهم رحل عن حياتنا، وبعضهم لا يزال على قيد الحياة، نأمل أن تخرج جميعا هذه الروايات إلى النور فى أقرب وقت ممكن إن شاء الله.

هذا عن المرحلة الأولى فى علاقة الحجاجى بالسير الشعبية العربية، أما عن المرحلة الثانية فهى دراسة النصوص المدونة، وتلك الروايات الشفاهية التى قام بجمعها. وهى تلك المرحلة التى أفرزت لنا عددا مهما من دراساته عن السير الشعبية العربية، مثل: «مولد

سعى من خلال دراسته «مولد البطل» إلى محاولة صياغة قانون عام للسير الشعبية

البطل فى السير الشعبية»، و«النبوءة أو قدر البطل»، أو تلك التى درست إحدى شخصيات السير الشعبية، مثل «الزناتى خليفة»، أو «عمر النعمان». كذلك دراساته التى قامت على دراسة العلاقة بين السيرة الشعبية والرواية العربية، على اعتبار أن الأولى تعد بمثابة أحد الأصول الشعبية العربية التى بزغت عنها الثانية.

4

تتضح قيمة محاولة الحجاجى فى دراسته للسير الشعبية العربية - من خلال كتابيه، أو ما كتبه من مقالات فى هذا المجال - فى زوايا عدة، منها:

أن الحجاجى انتقل بدراساته هذه من مرحلة التعميم فى دراسات السير الشعبية، إلى مرحلة التخصيص فى دراسة هذا المجال. فدراساته اهتمت تارة بدراسة مرحلة معينة من مراحل حياة البطل الشعبى، كالمواليد وقدر البطل أو نبوءته، كما اهتمت تارة أخرى بدراسة شخصيات من قبيل الزناتى خليفة تارة ثانية، أو دراسة قضايا السيرة مثل رواياتها أو دراستها دراسة مقارنة تارة ثالثة. جاء هذه التخصيص فى دراسة السيرة بعد أن كانت الدراسات السيرية تنطلق من دراسة السير دراسة تاريخية أو فنية، أو تتناول دراسة شخصية البطل فى كل مراحلها.

أن الحجاجى سعى - من خلال دراسته «مولد البطل» - إلى محاولة صياغة قانون عام للسير الشعبية، بدأها مع دراسة مرحلة الميلاد، وتعرفه على القوانين والعناصر الخاصة بها. وهو ما يصرح به فى مقدمة كتابه «النبوءة أو قدر البطل»؛ إذ يقول: «منذ عام ١٩٧٨ وأنا أعمل جاهدا للتعرف على قانون السيرة الشعبية فى محاولة لتأصيل هذا النوع الأدبى الذى يمثل إبداعا حيا للجمهور من أبناء الشعب العربي»(٥). فمحاولة الحجاجى هذه سعت إلى صياغة القانون العام للسيرة الشعبية العربية فى سبيل التوصل إلى الخصائص الفنية التى تميز السيرة الشعبية بوصفها نوعا أدبيا. وهى محاولة تأتى على درجة كبيرة من الأهمية، ربما تتوازى مع محاولة الدانماركى أكسل أولريك فى بحثه عن «القوانين الملحمية» الغربية. ولقد فتح الحجاجى المجال بدراساته تلك أمام غيره من الباحثين ليخوضوا الكتابة فى هذا المجال. هذا ما نلمسه فى دراسة محمد رجب النجار، التى حاول - من خلالها - التعرف على قوانين السيرة الشعبية العربية، مستخدما المنهج البنيوى فى هذه الدراسة(٦). وفى السياق نفسه تأتى دراسة خطرى عرابى أبوليفة - التى نال بها درجة الدكتوراه - حيث خصص جزءا من دراسته لتناول هذه القضية، والتعرف على قوانين سيرة سيف بن ذى يزن(٧). وإيمانا من الحجاجى بأهمية هذه القضية، فإنه خصص كتابه الثانى عن السير الشعبية لاستكمال بحثه عن قوانين السيرة الشعبية العربية. فكتاب «النبوءة أو قدر البطل» عبارة عن تفصيل لواحدة من مراحل البطل أو «البطولة» فى السير العربية، وهى مرحلة «النبوءة». تلك المرحلة التى سبق للحجاجى التوقف عندها على نحو سريع فى كتابه «مولد البطل»، يرى أنها «عنصر مهم من عناصر السيرة تربط البطل فى جميع مراحل حياته بالأسطورة برباط وثيق. وقد أخذت هذه النبوءة الخاصة بالميلاد فهى المحدد لمسيرة حياة البطل» (٨). ويشير الحجاجى إلى أن مرحلة النبوءة تتمثل فى عناصر: المكان، الزمان، الرؤيا، الإلهام، التنجيم، قراءة الرمل، الكتب القديمة.

أن دراسات الحجاجى فى مجال «السيرة الشعبية» اتسمت بجمعها بين المستويين، مستوى النصوص السيرية المدونة، ومستوى النصوص السيرية الشفاهية. وهى سمة يندر تكرارها فى غيرها من دراسات السير الشعبية العربية الأخرى، خاصة السابقة على دراسات الحجاجى.

دراسات الحجاجى فى مجال «السيرة الشعبية» اتسمت بجمعها بين المستويين، النصوص المدونة، والنصوص الشفاهية

هوامش

1 د. أحمد شمس الدين الحجاجى: مولد البطل فى السيرة الشعبية، دار الهلال، ١٩٩١، ص ١٩.

2 د. أحمد شمس الدين الحجاجى: المرجع السابق، ص ١٩.

3 د. أحمد على مرسى: مقدمة فى الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الثانية، ١٩٩٥، ص ١٣١.

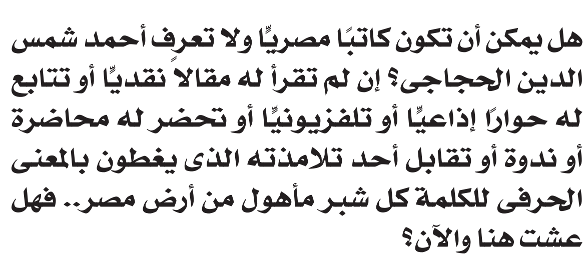
4 د. أحمد شمس الدين الحجاجى: مولد البطل، مرجع سابق، ص ١٩، ٢٠.

5 د. أحمد شمس الدين الحجاجى: النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية، مرجع سابق، ص ١٣.

6 د. محمد رجب النجار: مدخل إلى التحليل البنيوى للسير الشعبية، مجلة قضايا وشهادات، دمشق، العدد ٦، شتاء ١٩٩٣.

7 د. خطرى عرابى أبوليفة: البناء الأسطورى للسيرة الشعبية، سيرة سيف بن ذى يزن نموذجا، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠٩.

8 د. أحمد شمس الدين الحجاجى: النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية، مرجع سابق، ص ١٤.



هل يمكن أن تكون كاتبًا مصريًا ولا تعرفُ أحمد شمس الدين الحجاجى؟ إن لم تقرأ له مقالاً نقديًا أو تتابع له حوارًا إذاعيًا أو تلفزيونيًا أو تحضر له محاضرة أو ندوة أو تقابل أحد تلامذته الذى يغطون بالمعنى الحرفى للكلمة كل شبر مأهول من أرض مصر.. فهل عشت هنا والآن؟

حين فرَّغ شاعرٌ كبيرٌ مقربٌ من الثقافة والإعلام السيرة من فم شاعر واحد «جابر أبو حسين» وأصدرها فى كتاب مدعيًا أنه جمعها من رواة عدة، خرج شمس بالحقيقة دون أن يهاجم الشاعر أو يطعن فيه، وحين ظهرت الحقيقة للناس.. صمت شمس، هذا الرجل الصادق الذى لا يغادر بيته، إلا إلى محاضرته، وحين تراه.. تشعر أنك أمام «رجل طيب» بالمفهوم المصرى.. لكن حين يظن أصحاب الباطل أنهم امتلكوا الأمر.. وحين يتراجعِ أصحاب الحق ظانين أنهم قلة، يخرج شمس، بطلاً شعبيًا فتيًا.. لهذا أعود إليه.. مستخلصًا بعض دروسه.

هكذا تكلم الحجاجى

تلميذٌ أمامَ أبوابِ شمس الثمانية

أحمد سراج

كيف يمكن الاقتراب من شمس الدين الحجاجى؟ سيسبق هذا سؤال بدهى الإجابة: لماذا نقترب من شمس الدين؟ وأظن أن الإجابة عن الكيفية هى ما يحتاج إليه قارئ الأدب العربى الحديث؛ لأن لشمس دروسًا فى كل نوعٍ كتابى.

شمس أحد الكبار الذين يمارسون أكثر من جنس أدبى؛ فهو مسرحى وروائى وناقد متعدد الاهتمامات؛ فما من مجال تقريبًا إلا وعالجه بدربة كأنه تخصص فيه وحده؛ فانفرد بنتائج فى كلٍ.

1

فى «الخماسين» مسرحيته الباكرة (وأظنها الوحيدة المنشورة) يقدم نموذجًا غريبًا فى الصراع؛ فالأشخاص الذين تربوا فى إحدى قرى الصعيد شبه المعزولة.. على القيم ذاتها - مختلفون.. حتى البطل «الشيخ محمد» يختلف مع العنصر الخارجى؛ ضابط النقطة رغم أنهما ينفذان القانون نفسه، ما يدفعنا للتساؤل: كيف اختلف تمثل الناس للقيم حد وجود تناقض بينهم؛ فالشرف والالتزام بالأعراف والرجولة لم تكن بالمعنى ذاته لدى الجميع.. من أين أتى هذا الاختلاف؟ وما يدفعنا إلى الوصول إلى دقة ملاحظة الحجاجى وقدرته على إيلاف ما يبدو مختلفًا، لكن درسه اللافت هنا هو البحث عن البطل الشعبى، الذى يواجه قرارات القانون بروح هذا القانون، ويواجه عادات الناس بأعرافهم وتقاليدهم؛ شيخ البلد الذى يرفض تشريح جثة ويواجه خماسين الحكومة، هو هو الذى يلقى بنفسه فى مواجهة الخطر من أجل أهله.

2

تأتى رواية «سيرة الشيخ نور الدين» بمثابة درس فريد فى نوعه، فنحن أمام بطلٍ مطهِّر بصموده ونقائه، نقل الحجاجى خبرته فى فهم أرسطو للفن بطريقته؛ إنه يصنع بطله التراجيدى دون أخطاء ولا قداسة؛ فهو مثابر وعنيد ومسالم وحكيم وفتى؛ نعم: ما نفع حكمتنا دون فتوة؟ فى سيرة نور الدين كما فى الخماسين بحث عن البطل الشعبى، هذا الذى يخرج منا، ويدافع عنا: « بين بداية النص ونهايته يوم واحد، وهو كشف عن نزوع الحجاجى للمسرح،



أحد الكبار الذين يمارسون أكثر من نوع أدبى؛ فهو مسرحى وروائى وناقد متعدد الاهتمامات

فما بين علم نور بأن الساحة ستهدمه وما بين قيامه هو بضرب أول معول، يتحرك النص زمانيا ومكانيا، لكنه يظل مرتبطًا بهذا البطل الشعبى الذى أنتجته جماعته مدافعًا عنها: (تنقلت نظرة محمود إلى النجم.. إلى النهر.. إلى الجميزة.. شعر بأن أبا زيد الهلالى سلامة لم يمت.. ونور الدين لم يمت.. ولم يهزم النهر أحدًا.. والجميزة لن تموت.. ستبقى جذورها فى النهر قوية لتلد أشجارًا أخرى... نزل الماء، شعر برغبة أن يلمس القاع ويمسك الجذور... وصلوا ع النبى).

3

حين تسمع شمس أو تقرؤه، تشعر أنك أمام شاعر يكبت شعره؛ فيخرجه فى النقد، وستفاجأ حين تعلم أنه بدأ شاعرًا، كتب القصيدة العمودية فى الحادية عشرة، والفصحى فى الرابعة عشرة، لكنه لم يشعر أنه سيكون شاعرًا، على عكس أصدقائه الذين كانوا يرون فى تجربته قربًا من صلاح عبد الصبور؛ لذلك أقلع عن الشعر وذهب للمسرح، لكنك ستدهش حين تعرف كيف يرى شمس الشاعر: «إننى ما زلت شاعرًا؛ فالشعر ليس علمًا وليس أمرًا منفصلاً، أنت شاعر وأنت تحب، شاعر وأنت تعادى بألا تكون سافلاً بل تكون نبيلاً..ستجد الخماسين كلها شعرًا، وسيرة نور الدين، وفى كتاباتى النقدية والبحثية وفى حياتى، أرفض الظلم وأقاومه إن امتلكت الدليل».

4

أما درسه المستقى من دراسة المسرح ونقده؛ فخلاصته أنه لا بد أن يكتب المسرح والديمقراطية تسانده، دون ذلك فهى محاولات مسرحية سرعان ما ستتشتت أو تنهار: « لو رجعت إلى تاريخ كتابتنا للمسرح لوجدت أنه ولد رغبة فى الديمقراطية. بدأ المسرح العربى فى بيروت على يد مارون النقاش ١٨٤٧، تركيا ١٨٥٦، إيران ١٨٧٠، مصر ١٨٧٠، هذه فترات الديمقراطية فى إيران ومصر والنزعة الديمقراطية فى تركيا، تقدمت لبنان زمنيا لأن تعدد الديانات لا يعطى فرصة للكبت، بل يوجب الديمقراطية لذلك حدث اصطدام دائم مع السلطة العثمانية وجرت مذابح هائلة، عندنا ظل المسرح يمثل كفرجة شعبية بصورة متطورة، حتى ١٩١٠ تقريبًا بدأ المسرح يأخذ شكله الكبير؛ «جورج أبيض» وتمثيلياته، وفى ١٩١٣ ظهرت مسرحية «مصر الجديدة» وظهر محمد تيمور فى العشرينيات، ومع ثورة ١٩١٩ أخذ شكله الأكبر عندما ظهر مسرح «رمسيس». ولا تقف مشكلة المسرح من وجهة نظر شمس عند العنصر المهيئ لوجود المسرح، بل للعنصر الدخيل الذى أقحمناه: «أكملنا المسرح بالقص؛ نحن أمة قاصة، وقد ظهر المسرح لدينا، والقص فى قمته، خصوصًا القص الشعبى، لهذا لم نحقق المسرح ولا الديمقراطية».



5

خرج الحجاجى فى بدايته على التراث الشعبى واهتم بدراسة الأدب اليونانى، لكنه فى ريادته هذه نادته السير الشعبية ورآها من خلال دراسته للآداب الغربية بعين مختلفة؛ فعاد إلى جمع السيرة الشعبية حين أخذ منحة لدراسة السيرة الهلالية من «دار الأوقاف الأمريكية» من الرواة والشعراء الذين يحبهم، وشعر أن هناك ما يربط الأنهار الصغيرة، فأثناء الماجستير عمل على مسرحية «الزير سالم» وكتب عنها فى عام ١٩٦٧، ويبدو لى أن الدرس الأهم هنا هو البحث عن كيفية صناعة البطل الشعبى الذى يمكن أن يظهر فى أى وقت ومن أى مصرى.

من خلال هذا الهم وضع شمس قانونًا للبطل الشعبى المصرى: أن أبحث عن قانون للسيرة الشعبية، وظللت أعمل حتى أمسكت به، أساس القانون هو المواليد.. إذا أمسكت بمولد البطل فقد عرفت الطريق»، ولهذا تفرغ لكتابة «مولد البطل فى السيرة الشعبية» الذى لعنه أستاذان من أساتذة الأدب الشعبى وقالت أستاذة: «إنه حكايات متداخلة» بعد طباعة الكتاب، تحولت آراؤهم بشكل غريب فقالوا له: إنه كتاب مهول، وانتشر الكتاب فى العالم العربى انتشارًا واسعًا، واعتبر مصدرًا رئيسيا من مصادر الكتابة البحثية فى السيرة الشعبية».



6

فى عمله على الأسطورة فى المسرح المصرى، اكتشف أن عنصر الأسطورة هو ما يجعل الكاتب كاتبًا، والغريب أنه لم يعمل كثيرون على الأسطورة عند نجيب محفوظ رغم أن أعظم أعماله فى الأسطورة، الحرافيش واللص والكلاب وأولاد حارتنا، ووفق الحجاجى: «أولاد حارتنا ليست رواية عن الدين؛ بل إنها تقف مع الإنسان من خلال صور الأنبياء الثلاثة، لم تنجح الديانات العظيمة فى حل مشكلات الإنسان نظرا لوجود الفرد المسيطر، كان نجيب يضرب فى الديكتاتورية التى تمنع تقدم الإنسان، والحل يكمن فى الديمقراطية، فى نهاية الحرافيش كان لا حل سوى الديمقراطية لا الفتوة الواحد، اللص والكلاب فصلٌ فى الروايتين، ويمكننا قراءة الثلاثة على أنهم رواية واحدة». ثم يذهب لتصحيح مفهوم الأسطورة: «الأسطورة لم تذكر فى القرآن بمعنى سلبى كما فهم، بل على العكس فحينما كان الرسول يترك مكان دعوته كان النضر بن الحارث يقول لناس اجلسوا فسأقول لكم أساطير الأولين، كانت المنقصة فى أنه يكرر ما كان معروفًا، وليس أنه يقول الأكاذيب، كان يقصد بالأساطير القصص القديمة مثل قصة رستم استفنديار، وقصة الخلق والتكوين؛ وكان العرب الكفار يقصدون هنا أديان الآخرين؛ لذلك لجأوا لليهود لمعرفة بعض القصص التى لا يعرفها محمد، لاحظ أنه لا يوجد فى اللغة فعل «أسطر» بل الكلمة جاهزة أسطورة وجمعها أساطير، الله والإنسان والمصير، هذه تكوينات الأسطورة وهى ذاتها تكوينات الدين، فمعنى الأسطورة إذن هو الدين، العقيدة تنشأ مع وجود الإنسان، ومع إدراكه بوجود قوى فوقية، أحس ولم يفهم أو يحسن التفسير.. نقول إن فى البركان ملائكة، وبعضهم يقول إنها آلهة، هذا هو فهمه، ولن يحاسبه الله على عدم فهمه: «وما كنا معذبين حتى نبعث رسولا».ربما لا يصدق أحد أن شخصًا سار على الماء، هذا حقه، لكن لآخرين يمكن أن تحدث، يقول البوذيون إنك لو لم تأكل لحمًا وتعففت عن الشهوات صارت لك قوة روحية وصرت بوذا، وبعض الصوفية يقولون إنك إن لم تأكل لحمًا؛ فلن يأكلك الذئب».



7

فى نقد الشعر والفن عامة لدى شمس رؤيتان الأولى تتعلق بنضوب الفن، والثانية تتعلق بمحبة فنان لما يكتب؛ يرى أن: «الفن لا يخبو، إنما يخبو داخلنا نحن، قد لا أرى شاعرًا الآن ولا أجد قصيدة تعجبنى، لكن هذا لا يمنع أن يأتى شاعر جيد، أو أن يكون هناك شاعر لا أعرفه، عندنا شعراء شبان؛ مثلا طرفة بن العبد، وأبو القاسم الشابى، فى وقت دراستى كان هناك الكثير من الشعراء فى دفعتى، لكنهم تناقصوا واختفوا، الشعر ينضب، والشاعر الجيد هو من يكتشف ذلك ويحاول مقاومته، ويحاول كتابة الشعر، شوقى لم يتوقف عن كتابة الشعر، أحيانًا يكتب أشياء تبدو مملة لكنه يجب ألا يتوقف، وصل صلاح إلى ذروته فى «أحلام الفارس القديم» وبعد ذلك أحس بنضوب الشعر فانطلق يناجيه ويناديه ويتوسله: «يا مولاى الشعر» حتى استطاع كتابة ديوانه: «الإبحار فى الذاكرة» وعاد إلى الشعر».

روايته «سيرة الشيخ نور الدين» خليط فريد بين الرواية والسيرة الشعبية

أما حب الكاتب لما يكتب عنه؛ فلدينا الطيب صالح الذى أحب تراثه وقريته ففعل ما لم يفعل آخرون ربما يتفوقون عليه فى أشياء كثيرة منها غزارة الإنتاج: «فى عرس الزين يخرج لنا بأسطورة الشيخ الحنين الرهيبة، كيف أخرج من النهر كائنًا حيا جديدًا يولد من الماء، يولد من الماء ويموت فيها، وتكون له ذرية على الأرض».

8

يرى الحجاجى أن «الأهوانى وشكرى عياد ممثلان لهوية مصر، فقد كانا يريدان أن يعود المصرى إلى قمته أى استقلاله واهتمامه بجذوره وأحلامه». ويريد أن: «تكون مصر دولة حرة دون قيادة مسيطرة على حرية الرأى، أعطنى الحرية لأعبر دون أن أوذى أحدًا أو أشعر بذلك، أريد مصر واحدة لا انقسام فيها» وأن ما خلق التشدد هو: «ما الذى خلق السلفيين والمتشددين والملحدين على حد سواء؟ إنه حكم الفرد، كيف أقف ضد الحاكم أو أبتعد عن سيطرته وعقابه؟ إنه الهروب؛ فلأهرب إذن إلى التشدد أو الإلحاد» وأن التعليم المصرى: «لو نظرت إليه من القمة أى الجامعة فهو منهار، لأسباب كثيرة، على رأسها أن القيادات تحب وتكره، إن أحبتك القيادة أعطتك المناصب وإن كرهتك منعت عنك حقوقك، ومن هنا يستشرى الفساد، لا بد من أن تعود للجامعة تقاليدها، لا بد أن يعود العدل، لا بد أن يعود الإعداد الجيد، مثلاً أنت تريد تخريج معيد، هل تجعله يجلس فى القسم يستمع إلى حكايات وينقل حكايات؟ اجعله يسافر بعثة، يعمل عملا مثمرًا». كيف ستصبح مصر دولة نموذجية، يجيب شمس: «بالتعليم والديمقراطية».

جماليات السرد والتجديد فى سيرة الشيخ نور الدين

د. محمد أبو الفضل بدران



«لم يكن حضورهم عن اتفاق. شىءٌ ما جذبَهم جميعا نحو الحضور. قلقٌ خفىٌ عرفوه بالشوق وأرادوا إسكاتَه بالحضور». ربما من خلال هذا المقتبس يتضح لنا إلى أى مدى أراد الكاتب أحمد شمس الدين الحجاجى أن ينفرد بهذه اللغة البسيطة التى تشى بلغة المتصوفة فى بساطة تراكيبها وعمق محتواها، ولعل هذه اللغة التى تختزلها هذه الرواية هى ما ود كاتبها أن يطلق عليها «سيرة الشيخ نور الدين» لغة تتعدى إيقاع اللفظ ومحدودية المعنى، ولقد أراد المؤلف ذلك عن عمد بيِّن وربما قد خدعنا المؤلف بهذا العنوان الذى أراد أن يوحى لنا أنه عود إلى فن السِّيَر لنفاجأ أن الشيخ نور الدين لم يكن فردا عنى المؤلف بسرد سيرته، لكنه كان تاريخ قرية الأقصر التى وجدت نفسها-دون أن تدرى - مدينةً يفد العالم إليها، تتغير معالمها العمرانية، وتتبدل معالمها المعنوية؛ حيث لا يجد الشيخ نور الدين ما ألفه فى هذه المدينة فيؤثر الرحيل. يبدو الكاتب خبيرا بهذا المكان؛ فهو جزء من بوتقة ذاكرته أراد أن يسجله فى لوحات مزجت بين السير الشعبية والرواية المسرحية وأعنى به (السيرمسروائى) لكنه هنا لا يأتى ليحكى للناس كما يروى حافظ السيرة الشعبية الذى ربما ينفعل للموقف إذا كان تصويرا لحرب أو حبٍّ جموح؛ لكن المؤلف يروى ما يود أن يتخلص منه لا طمعا فى طرحه من ذاكرته بل حبا وعذابا فى آن واحد، من هذه الذاكرة المؤرقة التى يود تسجيلها حتى تتحول يوما ما - كما ذكر - إلى سيرة تُروى كسيرة «أبو زيد الهلالى». تدور أحداث الرواية فى مدينة الأقصر وإن كانت الأحداث تمتد أحيانا نحو القاهرة شمالا أو السودان جنوبا إلا أن مركز الأحداث ما يزال الأقصر، وما تزال عائلة الحجاجية هى ثقل الرواية ومحورها الذى تدور فيه. ولعل الكاتب قد أفاد من هذا المكان الذى كاد أن يتحول إلى بطل فى الرواية يضارع البطل الذى رسمه لنا الكاتب هنا يغدو المكان جزءا أساسيا من بنائية الإيقاع الروائى وتناسخ ملحمته التى استخدم فيها الكثير من التقنيات القديمة والحديثة على حد سواء.

بنية الحدث التصوفية فى الرواية

ينشأ الحدث فى سيرة الشيخ نور الدين من خلال فن Flashback وأقترح تسميته بـ (الارتداد الذهنى) «فالرواية من حيث موقف الحكى - كما سيتضح بعد — تنتمى إلى الرواية/ الحدث، وأعنى به أن الراوى الحقيقى - يستتر ولا يبدو إلا لماما وتبدو الشخصيات - كما يقول Stanzel وكأنها استقلت ... ويظل وجود المؤلف فى الرواية؛ لكنه ينسحب من ناظر القارئ»(١) لكنه فى استخدامه للارتداد الذهنى تبدو إيجابيات وسلبيات أيضا؛ فالفلاش باك أو الارتداد الذهنى يحدد زمنية الكتابة بمعزل عن زمنية وقوع الحدث لأنها دوال زمنية متغيرة، لكن الكاتب يكثف كل الأزمنة المتغيرة فى منطلق زمنى ثابت وهو لحظة الكتابة، وفى إيجاد نقطة ارتكاز زمنى مقابل الزمنية المتغيرة فى الحدث قد يسيرها فى ركاب المنطق الأرسطى حيث لا تتجاوز ٢٤ ساعة إلا أن هذا الارتداد الزمنى يجعل الراوى المتذكر يروى الحدث من وجهة نظره فقط أى من خلال رؤيته الأحادية للحدث بينما لا نستطيع نحن كمتلقين أن نشاركه فى رؤية هذا الحدث، وبالتالى فإن ما يذكره قد لا يمثل الحقيقة كاملة إنما



لغة الرواية بسيطة متصوفة فى بساطة تراكيبها وعمق محتواها

يمثل بعضا منها، هذا من جانب أما الجانب الآخر فهو أن الارتداد الذهنى إذا ما استخدم فى شكل مونولوج ذاتى Innere Monolog (٢)، وهو «أفكار لا ينطق بها وهى مستدعاة بغرض عرض الأحاسيس الآتية التى تأتى فى صيغة الأنا ... وهى أداة من أدوات تيار الوعى لأنه يأتى من أعماق الوعى الداخلى لكن يختلف هنا الراوى (الحاكى) إذ يحاول أن يقرب القارئ من شخصيات الرواية»(٣)؛ فان ذلك يقرب الحدث من المتلقى، وهذا ما فعله الكاتب شمس الدين الحجاجى؛ إذ استخدم الارتداد الذهنى لدى الراوى ذاته كى يسلمنا إلى الشخصيات الملتفة حول الشيخ نور الدين لتسلمنا بدورها إلى ذكرياتها «الارتداد الذهنى الجمعى»؛ فتروى ما علق بذاكرتها عنه، وهذا أسهم بشكل كبير فى بنية الحدث فى السيرة إذ صير الكاتب ذاكرة الشخصيات لرسم صورة الشيخ نور الدين، لأن بنية الحدث تنشأ من التذكر/ المؤلفى والارتداد الذهنى للشخصيات التى غالبا ما تتحدث مع نفسها فى صورة المونولوج الذاتى، وهذا يقرب كثيرا بين المتلقى والشخصية؛ إذ إن فى المونولوج تتحدث الشخصية بصيغة ضمير المتكلم التى تتحول تدريجيا إلى صيغة المتكلم/ المتلقى فتحل الشخصية المتلقية فى شخصية/ الحاكى/ الأنا؛ فيغدو واسطة بين الاثنين أو قاسما مشتركا يدعى كل منهما ملكيته، ومن سلبيات الروايات التى تعتمد على الارتداد الذهنى Flashback اعتمادا كليا أنه لا يترك الفرصة للشخصيات كى تنمو وتتفاعل عبر الارتداد الذهنى الروائى؛ حيث لا يوجد هذا الامتداد؛ بل هو تراكم ذكريات لا يربط بعضها البعض سوى شخصية البطل، وتعتمد عليه، وفى استقدام الشخصيات كى تحكى عن الشيخ نور الدين أوجد لنا المؤلف الأحداث الدالة على عظمة الشيخ، وقد تبدو الأحداث غير مفهومة أحيانا فى حياته، إلا أنها سرعان ما تتضح لنا أهميتها بعد وفاته، وأن هذه الأحداث هى التى صنعت سيرة البطل. ومن خلال تطبيق ما وضحته أرى أن بنية الحدث قد بنيت على النحو التالى:

١- الساحة

يبدو الحدث منذ أول صفحة فى الرواية، وهذا ما أراده الكاتب بوعى أن يلقيه على كاهل المتلقى، وهو «أن مصلحه الآثار قررت أنها ستهد الساحة وتزيل المقبرة القديمة غدا».

إذن؛ المكان هو جوهر الرواية والكاتب مولع بهذا المكان، ويحاول أن يتوارى ليجسِّم المكان ذاته دون راوية، ويحكى من خلال ذاكرة مثقلة بالأحداث حتى يتحول المكان من ساحة تشهد لقاء الأحباب والمريدين إلى حياة ممتدة لا يستطيعون بقرار أن تُهد هذه الساحة؛ فتموت تلك الحياة التى يحيونها؛ حيث استطاعوا أن يبنوها عبر سنوات من أعمال التقى والمكارم إنها تمتد عبر أجيال مختلفة :الشيخ أبو الحجاج/ الشيخ يونس/ الشيخ أحمد السيد يوسف/ الشيخ نور الدين. إنها لم تُبْنَ البارحة ولكنها تاريخ طويل يمثلهم حيث يفنى الواحد فى ظل القبيلة وتفنى القبيلة فى ظل شيخها ويفنى الشيخ فى ظل ساحته؛ لكنها تُهد اليوم، بل إن ذروة الحدث تتنامى حتى نصل إلى أن يد عامل الهدم المستأجر من قِبَل الحكومة لا يقوى على أن يرتفع فأسه ويهوى بها على هذا البناء الشامخ الذى غدا ذا قدسية ومهابة عند الغرباء؛ لذا يتوقف الناس أمام هذا الحدث فيصعد الشيخ نور الدين الذى يمثله هذا المكان، ويحل به حلولا كاملا، متذكرا نصيحة شيخه الشيخ الطيب الذى رسمه باقتدار كبير -على نحو ما سأوضحه لاحقا- يصعد ويمسك بالفأس الذى يكاد يخالفه، وهو الذى لا يجرؤ أحد على مخالفته، ويهوى فى أول ضربة فأس ليهد هذه الساحة ويعتصره الألم الداخلى وكأنه يقطع شرايينه جميعها أو كأنه يضرب فى روحه «إنه يهد حجرة الشيخ سلامة التى يسكن فيها أربعون وليا».

إن الحدث لا يتوقف هنا؛ لكن مصلحة الآثار تأمر بإخلاء الجبانة القديمة أى أنها لا تكتفى بهدم الساحة ولكن الحكومة مُصرة على إخراج الجثث المدفونة منذ سنوات لا تعد، ونقلها حتى يتم اكتشاف طريق الكباش وكأن أجساد الموتى كبش فداء لطريق الكباش الفرعونية.

هنا يتنامى الحدث عبر شخصية الشيخ نور الدين الذى يتصارع فى ذاته الصعيدى الثائر الذى واجه الإنجليز وعليه الآن أن يواجه الحكومة التى لا تمثل له سوى «مجموعة أوامر تؤذى ولا تفيد، لقد هدمت الحكومة بيوتهم أيام الانجليز واستمرت فى الهدم بعد الاستقلال».

وتبدو علاقته بالحكومة علاقة سيئة: «لايثق فى الحكومة.. إنها مخلوق بشع مجهول غير واضح الهوية»، و«أنهم كلهم حيبقوا لعبة فى إيد الحكومة واللى عايزاه حتعمله»، ثم عندما تقارن رفيقة بين الشيخ نور الدين

استخدم الارتداد الذهنى لدى الراوى ذاته كى يسلمنا إلى الشخصيات الملتفة حول الشيخ نور الدين



الجعفرى وبدران وحمودة والحجاجى

كادت الأقصر بوصفها مكانا أن تتحول إلى بطل فى الرواية يضارع البطل الذى رسمه الحجاجى

والحكومة التى تود أن تلقى القبض عليه تصرخ « وليه عايزين يمسكوه هو حرامى ولا حرامى.. ده أشرف من الحكومة». إن الحكومة لا تمثل له الآن سوى أمر بهدم الساحة ونبش مقابر أجداده، المتلقى كان الشيخ نور الدين هو الذى ضرب أول معول فى هدم الساحة فإن عليه أن ينبش بيده المقابر ليخرج رفات الأسياد وهو يصرخ «احفر يا رجل ثم يلف الجسد فى كفن وهو يقرأ القرآن»؛ لكن هذا الحدث لم يأت به المؤلف إلا كى يطلعنا على سيرة هذا الرجل الذى استوعب درس شيخه الطيب فأخذ الأمور ببساطة وصبر. لذا؛ فان الحدث المأساوى المتمثل فى هدم الساحة التى استوعبت تاريخ الأقصر مسلمين وأقباطًا، لا يمثل سوى وجه نور الدين الذى يعرفه الناس أما وجه الأسرار فهذا لا يعرفه سوى الخاصة، ومن ثم؛ فان هناك أبعادا كبرى ألبسها المؤلف على تلك الشخصية.

٢- شخصية الشيخ الطيب وانعكاس شخصيته على تشخيص البطل:

يمثل التصوف فى الرواية حجر الزاوية فالرفاعية تراث متجدد لم تتخل عن الظهور فى جنازة الأجداد (نقل الرفات)، وفى جنازة الشيخ نور الدين، والساحة ليست إلا ملتقى المريدين والمحبين مع شيوخهم السيد يوسف والشيخ الطيب والشيخ أحمد أبو الوفا الشرقاوى والشيخ نور الدين. إنها ليست ساحة من البنيان إنها من شفافية الأرواح حين تسمو عن طينتها محلِّقة فى أجواء المقامات الصوفية، وقد نجح الكاتب فى الاتكاء على التراث الصوفى الذى تذخر به قرى الصعيد، وعلى حب الصعايدة الجم للمشايخ، وتقديسهم لهم ولذا فكم كان وَلِهًا بتصوير شخصية الشيخ الطيب شيخ الشيخ نور الدين ولعل هذه الشخصية التى رسمها باقتدار تسمو على سائر الشخصيات، إنها تذكرنا بتلك الشخصيات الصوفية عبر التاريخ القديم فتعيد لنا الجُنيد وابراهيم بن أدهم والحلاج وغيرهم، ولذلك؛ فإن تصوير المؤلف للشيخ الطيب وما أضفاه عليه يجعل تلك الشخصية نورا يمشى على الأرض نكاد نلمسه ونهرول نحوه فى حب ومودة، وهو الضرير الذى يرى ما لا يراه المبصرون»، وهنا يذكرنا بقول الشاعر:

قلوب العارفين لها عيون
ترى ما لا يراه المبصرون

بل إن الشيخ الطيب عندما يأتى فى المواقف التى تتطلب منقذا يأتى دون استدعاء مُلاحَظ؛ لكنه استدعاء خفِى، حين يطلب المريد مدد شيخه فى لحظة ضيق إذ يتطلب الموقف تدخلا سريعا، فحينما يضرب نور الدين الخفراء ويتعقد الموقف تأتى المفاجأة «كان الشيخ الطيب يصعد مهرولا السلالم المؤدية للباب. كان يسير وسط السلالم وقد رفع يده اليمنى إلى الهواء كمن يتحسس حائطا تقوده داخل الساحة لو أن نور الدين والموجودين فى الساحة لم يكونوا يعلمون بفقد الشيخ لبصره لما تصور ذلك إنسان».

وفى موقف آخر عندما ينادى على يونس «روح دورة المياه فيه عقرب هناك، ويتجه يونس ليفاجأ بالعقرب»، وعلاقة نور الدين بالشيخ الطيب علاقة خوف وأدب، ورحمة وود، علاقة التلميذ بأستاذه ولكن ذلك مرتبط بالمكان أيضا «فقد تشكلت التجربة الروحية العميقة التى خاضها الشيخ نور الدين من خلال المكان وعبر تأثيراته المختلفة»(٤)، وفى باب التصوف تبدو العلاقة كما يصفها أحدهم «لا يكون المريد مريدا إلا إذا كان مع شيخه كالميت بيد المغسل» إنه يقوده إلى حيث يراد لا حيث يريد المريد، ولا ننسى السيد يوسف الذى خاطب الشيخ الطيب ذات يوم وهو يشير إلى الشيخ نور الدين:

- «هذا ابنى يا طيب .... اتركه لك.
- نِعْم ما أعطيتَ يا شيخنا».

إنه هنا بلهجة أهل الصعيد «وَهْبيَّة» من الوالد قَبِلَها الشيخ، ولذلك؛ فالعلاقة كما ذكرت آنفا علاقة حميمة، ولذا؛ فإن «عمه الشيخ الطيب صاحب بصيرة تخترق الحُجُب» ويكرر ذلك مرة أخرى «أمسك الشيخ أحمد أبو الدقون بيد الشيخ الطيب الأخرى، وقد أدرك أن هناك شيئا بين هذا الغلام وبين الشيخ الطيب» إذ أن الشيخ يغدو المعلم الذى يصقل تجارب أبنائه إننا أمام رجل من أهل الخطوة الذين يطوون الأرض طيا كما ذكر ابن الفارض:

سائق الأظعان يطوى البيد طَيْ مُنعما عرِّجْ على كثبان طَيْ(٥)

وها هو فى موقف يحاول نور الدين تطهير نفسه من الذنب الذى اقترفه، وييأس بصيرى صديق عمره فى أن يثنيه عن إضرابه عن الطعام وتعذيب نفسه نفاجأ بالشيخ الطيب يأتى إليه قائلا «نور الدين .. يا نور الدين افتح عينيك يا نور الدين لترى الحقيقة لترى النور، لترى الحب..» ، ثم يفسر الشيخ للمريد الآية القرآنية التى قرأها ولم يع معناها ويتم له الآية وكأنه كان موجودا حيث تمتم بها فى نفسه «همّت به وهمّ بها لولا أن رأى برهان ربه» (٦)، ولقد رأيت برهان ربك يا نور الدين إن الله جميل يحب الجمال فأراك الجمال لا ليفتنك، وانما ليثبتك ولقد ثبتك الله»، وحينما ندخل فى باب كرامات الأولياء؛ فان الشيخ الطيب تصدق نبوءاته وكرامته بشكل كبير فهو يرى أن نور الدين «سيقفل الكرخانه».

وبعد أعوام يتحقق ما أراد الشيخ، ومن قبل أراه الشيخ أنه سيتزوج من عطيات، وهذا ما تم أيضا، وعندما تموت عطيات وينهار نور الدين يدخل الشيخ الطيب إليه فى حجرته، «ويُقْسِم بصيرى أنه رأى عينيْ الشيخ الطيب وقد اختفى بياضهما وبدا سوادها واضحا قويا.. خرج منهما ضوء تركز على وجه نور الدين وهو ينادى - يا نور الدين فُتنت فلم تفتن... ستراها يا نور الدين فلا تفتن»، وتمضى الأيام، وفى أواخر حياة الشيخ نور الدين يفاجأ بتلك الفتاة عزيزة التى كادت أن تُقتل لحملها سفاحا لولا تدخُّله، وعندما يتفحص فى وجهها يناديها فى لحظة ضعف بَيِّن «مين عطيات؟» وترد الفتاه أنا عزيزة يا سيدنا الشيخ . نرى بصيرى الذى رأى عطيات وقد « غاب ثانية وقد أعادته عزيزة إلى عطيات»، وتتحقق كرامة الشيخ الطيب أنه سيراها أو أنه كان يقصد أنه سيراها فى الجنة.. ثم يفسر لنا - أو فى لحظات التنوير - يحاول بصيرى أن يفسر لنا تلك الكرامات «استعاد بذاكرته صورة الشيخ الطيب.. الضرير المبصر الذى يرى الحقيقة قد رآه يقدم لنور الدين ثلاث مرات بلا قائد يقوده، إنه يعلم أنه لم يأت لنور الدين بجسده فقد كان قابعا فى القُرنة، أما روح الشيخ الطيب فهى التى تحركَت مسرعة لتأخذ بيد نور الدين حين عجز عن صنع شىء له، لقد كان قبسا من نور يتحرك»، وحينما يقدم لنا أحمد شمس الدين الحجاجى شخصية الشيخ الطيب متحدثا فإنه يذوب فى تلك الشخصية يستعير ألفاظها التى تذكرنا بحِكَم ابن عطاء الله السكندرى وكبار الأدباء الصوفيين، ويأتى دور الموجه الذى يختلف مع رؤى تلاميذه لأنه أكثر منهم رؤية، وأصدق منهم حديثا، ولذلك؛ فإننا نرى إلى أى مدى وُفق الكاتب فى سرد ألفاظ الشيخ الطيب وكأنها بمعزل عن أساليب الرواية كلها.. إنها نسيج خاص لا يعرفه إلا العاشقون..

«يا نور الدين لا تبحث عن الخلوة بعيدا عن الناس..

فأنت للناس.. قد يخلو العبد إلى الله وهو بين الناس»

«يا نور الدين الحب طريق محفوف بالمخاطر...

ومن أرادنا فلا بد أن يخاطر... وطريقنا طريق الحب....

فهو نور السماء... وروح الأرض... وقلب الإنسان.. من لا يعرف الحب لا يدخل طريقنا ..

من لا يعرف حب الناس لا يعرف حب الله...»

بنية الحدث تنشأ من التذكر والارتداد الذهنى للشخصيات التى غالبا ما تتحدث مع نفسها فى صورة المونولوج الذاتى

«لقد عبرت.. آن الأوان أن تأخذ الطريق يا نور الدين الناس تبحث عنا، ترحل الأميال لتأتينا، ونحن نبحث عنك الأميال لنلقاك أمدد يدك» «اللهم امنحه يقينا بك.. ويقينا بالناس وسلاما يدوم معه فى الحياة والموت».

وعندما نفاجأ بالشيخ الطيب فى الكهف الذى يختبئ فيه المجاهدون ضد الإنجليز نجد أنه القطب الذى لا يخشى الحرب بل هو فى شوق إلى الجهاد ولكنه يشفق على صحبه؛ فيخاطب نور الدين:

«لم يئن الأوان بعد يا نور الدين.. لم يئن الأوان بعد.. لا تقحم أحبابك يا نور الدين فيما لا يعرفون واصبر فالأيام قادمة.. سترى فيها الكثير.. يا نور الدين ستأتى أيام على هذا البلد يحكمها من لا يحبها، ويقودها من لا خير فيه.. سيأتى يوم يخاف فيه الأب من ابنه ولا يأمن الابن على نفسه من أبيه.. سيخاف السائر... سيصبح الانتساب إلى هذا الوطن عارا وسُبَّة.. ولكن رحمة الله كبيرة.. سيعودون صفا يقفون جميعا ليصنعوا الحرية والأمن بسلاحهم.. سيصنع أبناء هذه الأرض التى تقف تحتها ما لا يتصوره إنسان... اصبر يا نور الدين .. اصبر». لقد قدم المؤلف من حيث لا يدرى سيرة الشيخ الطيب، وبدت شخصيته فى الرواية تقود شخصية تلميذه، واستطاع أحمد شمس الدين الحجاجى أن يبدع فى تشكيل العلاقة الروحية بين الشيخ الطيب والشيخ نور الدين بحيث جاءت شخصية الشيخ الطيب دون فرض من الكاتب على أجواء السيرة؛ ومن المعروف كما يقول د. عبد الكبير الخطيبى «إن بناء الرواية يعتمد على اللعب بالصور والرموز الرابطة بين الشخصيات»(٧)، وفى مراحل الطريق الصوفية يتدرج به فى مدارج المتصوفين من المحب إلى المريد إلى الواصل..

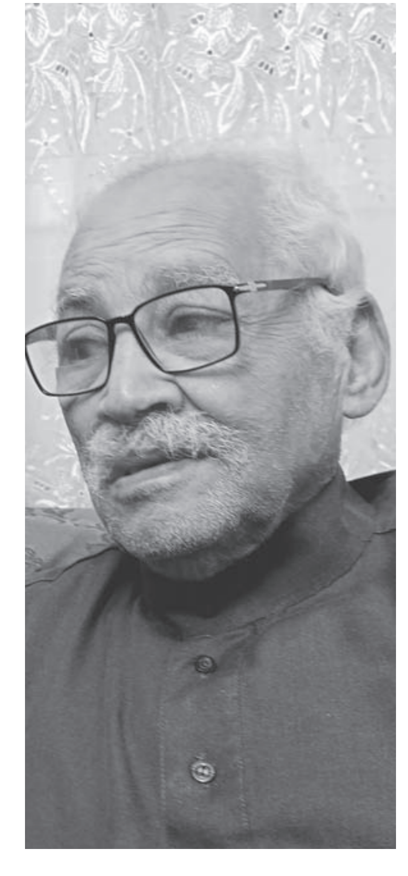
منزلة المحب: «الطريق طويل عليه يا طيب»

منزلة المريد: أمدد يدك..»مد يده إلى يد شيخه وأخذ عنه العهد»

منزلة الواصل: «وبعد أن انتهى من الصلاة أخذ فى التسبيح، فبدأ صوته يهمهم

- هُوْ.. هو.. هو.. ثم انتقل إلى لفظ الجلالة:

- حق.. حق.. حق..»، ومعنى ذلك أنه قد وصل إلى الاسم الرابع، وهى منزلة كبيرة



حتى يصل إلى المنزلة الكبرى وهى منزلة يكاد أن يتساوى فيها المريد مع شيخه ولذلك «رفع الشيخ الطيب يده إلى السماء وأخذ فى الدعاء

- اللهم إنى أعلم أن نور الدين حبيب إليك وإلى الناس، اللهم قربنى إليك بحب نور الدين..

مد الشيخ الطيب يده إلى رأس نور الدين المطرقة وقال:

لن تحتاجنى بعد الآن يا نور الدين.. ستكون مفتى طريقنا، فنحن نحتاج إليك»

إنه قد وصل إلى درجة عالية فى سلم التصوف.. وصار مفتى الطريق، وفى كل الأوقات كان الشيخ يقرأ وِرْده وأذكاره وإنشاده لمنظومة الإمام الدردير: «تباركت يا الله ربى لك الثنا»(٨)، وهذا ما يوضح لنا شخصية نور الدين متصوفا.

٣ - تشخيص شخصية الشيخ نور الدين:

شخَّصَ الكاتب الشخصيات تشخيصا يخدم غرضه فى رسم صورة البطل الشيخ نور



الحجاجى أثناء تكريمه فى بيت الشعر فى الأقصر

> ذروة الحدث تتنامى حتى نصل إلى أن يد عامل الهدم المستأجر من قِبَل الحكومة لا يقوى على أن يرتفع فأسه ويهوى بها على هذا البناء الشامخ «ساحة أبى الحجاج» الذى غدا ذا قدسية ومهابة

الدين، وقد وضح لنا الجانب الصوفى من شخصيته وأما عن الشخصيات الأخرى؛ فقد استخدم من كل شخصية ما يؤسس هذا الغرض بحيث بدت الشخصيات تأخذ أبعادها النفسية وأزماتها الروحية حتى تحقق البطولة للشيخ ورغم تعدّد الشخصيات إلا أننا عندما ننظر إليها نجد أن الشخصيات لم تجئ هدرا بل جاءت لتؤكد معنى من المعانى التى يتحلى بها الشيخ؟ وهذا يفسر لنا اختفاء بعض الشخصيات وعدم نموها فى الرواية، فرسم المؤلف ملامح الشيخ نور الدين جوهرا ومظهرا، وأسبغ على الشخصية الكثير من المهابة والإجلال، ولكنه فى صنع البطل وقع أحمد شمس الدين تحت تأثير صورة البطل فى السير الشعبية، وإن كانت شخصية الشيخ نور الدين جديرة بان توضع فى مصاف الأبطال. فحينما يتحدث عن مولده يقول «تذكر أم نور الدين أنها رأت وهى تحمله أن نورا سقط على حِجرها فقررت أن تسميه نور الدين، وهذا المفهوم يتكرر كثيرا فى كتب السير الشعبية، وربما كان مستمدا مما أورده ابن هشام فى السيرة النبوية عن السيدة آمنة رضى الله عنها أنها «رأت حين حملت به (أى النبى صلى الله عليه وسلم) أنه خرج منها نور رأت به قصور بصرى من أرض الشام»(٩)، ويمضى الكاتب شمس الدين فى تشخيص شخصية نور الدين باقتدار وكأنه مهيأ لما سيقوم به وقد جمع المستشرق Richard Gramlich فى كتابه عن Die Wunder der Freunde Gottes «هذه الإرهاصات المصاحبة للأولياء فى أثناء حمْل أمهاتهم أو فى أثناء ميلادهم»(١٠) مثلما روى «عن عبد القادر الجيلى وكيف حملت به أمه وهى فى سن الستين أى فى سن اليأس»(١١)، وما ذكر حول «مولد الحسين رضى الله عنه فى حمْل لم يتجاوز ستة أشهر»(١٢)، وأورد الدميرى فى حياة الحيوان «حالات أخرى غير عادية للحمل استمرت إحداهن أربع سنوات والثانية استمرت عامين والثالثة ستة عشر شهرا»(١٣)، وترد روايات كثيرة لدى الشيعة حول أئمتهم على نحو ما يرويه العطار فى تذكرة الأولياء حول ما حدث فى ليلة ميلاد الشيخ أبو اسحق كازارونى (ت ٤٢٦هـ = ١٠٣٥م) «وكيف أن أحد الناس قد رأى نورا ينبعث من البيت الذى يولَد فيه، ويمتد النور متواصلا بالسماء كعمود نور، ويتشعب النور فى كل ناحية من نواحى المنزل»(١٤)، وكان أحرى به ألا يكرر هذه المواقف ويمضى الكاتب فى تشخيص شخصية نور الدين باقتدار وكأنه مهيأ لما خلق له، وأن ميلاده ووجوده فى الدنيا كلها كان بفضل دعوة الشيخ أحمد أبو شرقاوى عندما غرق وأن «فى نور الدين سر الله وحده أعلم به»، «ويقرأ الكتاب مرة واحدة وكأنما ينطبع فى قلبه»، وعندما يتعرى ابنه مع امرأة فاتنة الجمال يخترق الحائط ليقول له «أهذا أنت، تكررت هذه الصورة فأوقف حركة جسده»، «وكان يسبق الجميع فى العوم»، «بصيرى العبادى يحلف بأن الخضر عليه السلام قد مسه بقوته العظمى»

«كان اكبر خيّال فى الأقصر وأنه كان بطلا عظيما»

«قال نور الدين لبصيرى : إنه رأى الله فى هذا الطريق».

«لقد عرف بصيرى سر نور الدين ما هو هذا السر والنجم الذى رآه محمود يغيب يقول بصيرى إنه رآه يطلع ويغيب»، شعر بصيرى أن شيئا يشد وجهه، يدفعه إلى الالتفات فوق الجبل رأى نور الدين واقفا يتابع النجم ينظر إلى استقراره، نقل بصيرى ناظريه بين نور الدين وبين النجم، النجم فى السماء ونور الدين بجلبابه الأبيض فوق الجبل انسحب قلبه .. توقفت نظراته عند نور الدين، رأى شعاعا يسقط على الأرض ينزل على رأس نور الدين ثم أخذت الأشعة تتساقط لتلفه فى دائرة من نور، لم يعد بصيرى يرى غير النور.. استطاع أن يخرج بعد جهد صيحة:

- شهدنا لك يا نور»

إن هذه الصور التى أرادها الكاتب للشيخ نور الدين وإن كانت مقبولة فى شخصية الشيخ الطيب إلا أنها تبدو وإن كانت حقيقة أقرب إلى المبالغة، لقد وصف شخصية الشيخ نور الدين وصفا إنسانيا رائعا إلا أن هذه الهالة التى أراد أن يلبسه بها، وهو جدير بها، أفقدته كثيرا من تواصله مع القارئ، بحيث بدا المتلقى ينفصل عن تلك الشخصية لينظر إليها من بعيد . بعد أن كاد أن يسير فى ركابها، ولعل المؤلف قد أحس ذلك فراح يأتى بلحظات الضعف الإنسانى عند الشيخ نور الدين وكأنه أراد أن يبقى على علاقة المتلقى الروحية بالشيخ نور الدين الإنسان الذى يسعى فى قضاء مصالح الناس ليل نهار ولكنه فى بشريته عاشق للحب والجمال، فهو على الرغم من أنه قد طرد أحد زملائه لأنه استرق ببصره شباك جار أمامهم، وراح يتطلع لامرأة عارية فاتنة نجد أن نور الدين طالب الأزهر يتواعد مع عطيات حبه الأول والأخير ويذهب إليها، وتتعرى أمامه فى لحظة ضعف بشرية ويتواعدان بعد ذلك على الزواج؛ بل

يعقد قرانه عليها على يد شيخه الطيب، ثم يسافر إلى السودان حتى يأتى بمهرها ويعود ومعه الصرة التى تحتوى على خمسين جنيها ذهبيا ليفاجأ بموتها، وهنا تعقد الصدمة لسانه وحواسه ويهرول نحو قبرها ليقف عليه فى لحظة مأساوية بكل ما يحويه من إنسانية معذبة وكانه قيس على قبر ليلى . إن اللحظة هنا هى لحظة الضعف الذى يحمل القوة فى ثناياه .. لذلك كان جرحا ولم يندمل حتى بعد مرور سنوات عديدة نجده عندما يرى عزيزة التى تبدو شبيهة لها .. تعقد المفاجأة لسانه.. «مين عطيات؟»

وينجح الكاتب فى تصوير لحظة الضعف هذه:

« يتغير وجهه تماما وهو يرفع عينيه إلى وجهها.. عيونه تتسع فوق اتساعها تتمركز فى وجه الفتاة مشدودة إليها شدا.. ارتعشت عيونه.. محمود يرى ارتعاشة يده .. جسده كله يرتعش ..وقف الشيخ كمن يستقبل عزيزا افترق عنه منذ مدة.. – مين عطيات».

إن حجم المأساة الكامنة فى هذا الوصف يكفى لأن يشعرك بمرارة الفراق التى خلفتها هذه الفتاة فى قلب الشيخ نور الدين.. وجعلت الرحمة فى قلبه لا تفارقه دائما.. وكذلك حاول الكاتب أن يضفى على شخصية الشيخ نور الدين واقعية عندما توقف الشيخ بعد هدم الساحة باكيا «وأجهش فى البكاء.. راح فى نشيج قوى»، إنها لحظة إنسانية نادرة.



هوامش

تجدر الإشارة هنا إلى أن الاقتباسات الموجودة داخل هذه الدراسة دون إشارة مرجعية هى استشهاد من روية سيرة الشيخ نور الدين لأحمد شمس الدين الحجاجى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.

1 Franz K. Stanzel : Typische Formen des Romans , Vandenhoeck und Ruprecht in Gttingen 11- Auflage 1987

2 جميع المصطلحات الأجنبية التى أوردها فى هذا البحث مكتوبة باللغة الألمانية

3 ,Gero von Wilpert : Sachwrterbuch der Literatur , Alfred Krner Verlag , Stuttgart , 6. Aufláge - 1979 , S.371

4 محمد كشيك: سيرة الشيخ نور الدين وملامح تشكل الأسطورة ، مقال بمجلة الثقافه الجديده ، العدد ٣٨، القاهرة ، نوفمبر ١٩٩١ م

5 ابن الفارض : (ابو حفص عمر بن أبى الحسن ت ٦٣٢ هـ = ١٢٣٤م) : ديوان ابن الفارض ص ٧ ، تحقيق كرم البستانى ، ط. بيروت ، ١٣٧٦هـ = ١٩٥٧م

6 القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية ٢٤.

7 عبد الكبير الخطيبى: (دكتور) فى الكتابه والتجربة ص ٩٥ ، ترجمة د. محمد براده ، ط . دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٠.

8 الامام الدردير: منظومة أسماء الله الحسنى ص ٦٠ وما بعدها ، ط. الشمرلى ، القاهرة د.ت.

9 ابن هشام: (أبو محمد عبد الملك بن هشام المعافرى ت ٢١٣هـ) السيرة النبوية حـ ١ ص ١١٣ ، تحقيق د. محمد فهمى السرجانى ط. المكتبة التوفيقية بالأزهر، القاهرة د.ت.

10 Gramlich, Richard: Die Wunder der Freunde Gottes , Theologie und Erscheinungsformen des islamische Heiligenwunders , Franz Steiner Verlag , Wiesbaden GMBH , 1983 , S. 148 - 150

11 دار شكوه: (محمد ١٦١٥ - ١٦٥٩) : سفينة الأولياء ص ٤٥ ، ١٨٨٤.

12 الطبرى: (أبو جعفر محمد بن جرير ٨٣٩ - ٩٢٣ دلائل الإمامة ص ٧١ ، ط. النجف ، ١٣٦٩هـ = ١٩٤٩م .

13 الدميرى: (محمد كمال الدين ١٣٤٩ - ١٤٠٥) حياة الحيوان الكبرى حـ ١ ص ٦٨ ط. القاهرة ، ١٣١٩هـ .

14 عطار: (فريد الدين) تذكرة الأولياء حـ ٢ ص ٢٩٢/ ED . Reynold A Nichlson . 1 - 2 LONDON - Leiden 1905 ؛ وتتكرر قصة النور فى أثناء الحمل أو فى لحظات الميلاد ؛ أنظر محمد بن عثمان : فردوس المرشدية ؛ فى أسرار الصمدية ص ٦٣ - ٦٤ Leipzig , ١٩٤٨ ؛ وكذلك غلام سروار لاهورى : خزينة الأصفياء حـ ٢ ص ٢٢٥ ، ط. طهران ١٢٩٠ هـ.؛ الشيخ حسين بن عبد الوهاب : عيون المعجزات ص ٥٨ وما بعدها ، ط. مكتبة الداورى ، قم ، ١٣٩٥هـ



الأسطورة في كتاباته

د. تامر فايز

(١)

سياقات النشأة والتكوين وعلاقتها بالتراث والأسطورة:

لا ينبت أى باحث من فراغ، لكن العديد من السياقات والأنساق إنما تدفعه صوب خوض تجربته الإبداعية والبحثية التى تهيمن على جانب كبير من مراحل حياته. وقد تعددت السياقات والمصادر التى دفعت أحمد شمس الدين الحجاجى إلى الاتجاه نحو دراسة علاقة الأدب بالتراث عامة وبالأسطورة على وجه التحديد، ويمكن تقسيم هذه السياقات إلى سياقين أساسيين، هما: سياق المكان وسياق الزمن.

أمَّا عن المكان، فقد تحكم، بوصفه فاعلاً فى تكوين الشخصية، فى توجيه الحجاجى ناحية دراسة الأسطورة، لاسيما فى علاقتها بالأدب، بدءًا من مكان الميلاد والنشأة، وهو هذه المحافظة العريقة التى يرجع تاريخها إلى ما يربو على سبعة آلاف عام؛ ففيها بدأ تكوينه الصعيدى القيِّم المنسجم مع عادات وتقاليد راسخة يعيش عليها المجتمع الأقصري. إنَّها أولى خطوات عميد النقد المسرحى فى الوطن العربى أحمد شمس الدين الحجاجى، الذى ترعرع فى بيئة يحفُّها التراثُ الشعبىُّ والدينىُّ من كل ناحية؛ فما بين نسبه العائد إلى بيت النبى (ص)، وبيت أبيهِ مأذونِ الأقصر، وفنونِ الفرجةِ الشعبيةِ التى تسودُ البلدةَ، كانت نشأته.

وحين رحيله إلى القاهرة وافاه حظُّه بشخصية نادرة الوجود فى عصرها، إنها سهير القلماوى، وريثة عميد الأدب العربى طه حسين؛ إنها المفكرة التى حفزت أول منابع عمادة الحجاجى فى طريق دراسة التراث وعلاقته بالأدب بوجه عام، والنقد المسرحى بوجه خاص. فقد رسمت له طريقه نحو دور الكتب المصرية بالقلعة وباب الخلق، ملقية بذور التعمق فى حب الأدب الشعبى فى قلبه وعقله، راسمة له أولى خطواته فى طريق ريادة النقد المسرحى العربي؛ عبر تشكيل الدراسة الأولى فى تاريخ النقد المسرحى فى مصر فى الفترة من ١٨٧٦ إلى ١٩٢٣. وما إن عرف الحجاجى طريقه، حتى شرع ينهل من تلك المادة النقدية المسرحية القابعة على أرفف دور الكتب منذ زمن بعيد، دون أن يعبأ بعدم وجود مرجعيات تساعده فى طريقه البحثى إلا ما ندر من دراسات لا تفى بالغرض آنذاك، لكن هذا المكان الذى كان يرتاده سواء فى دار الكتب المصرية القديمة، أو فى دار الوثائق بالقلعة، كان فاعلاً فى ترسيخ علاقة الحجاجى بالتراث، والأسطورة بشكل محدد؛ وبذلك كانت رحلات الحجاجى اليومية من مقر مسكنه أو من الجامعة المصرية باتجاه أماكن هذه الصحف والمجلات القديمة بمثابة اختصار لفترة زمنية طويلة تمتد من نهايات القرن التاسع عشر، فترة بدايات الدراسة، وتصل إلى فترة قريبة، ظلَّ الحجاجى ينهل فيها مما اكتسبه من هذا المكان.

(١-١)

لم تكن قدرات هذا الباحث المخضرم لتوقفَه عند حدود الأماكن والأزمنة التى نهل منها معينه التراثى الأسطورى فحسب، بل دفعته رغبتُه وتطلعُه إلى ما هو أبعد من القارة الإفريقية ومنجزها الثقافى، وصولاً إلى كوريا وأمريكا، وهناك حصَّل بقية مصادره

وكوَّن خلفياته الثقافية والعلمية عن الأسطورة فى سياقاتها العالمية بعد أن حصلها فى سياقاتها المحلية، خاصة أنه قد عمل هناك فيما أُطلق عليه حينها علم الديانات المقارن، وما يتعلق به من دراسة الأسطورة.
هكذا بدأ الحجاجىُ رحلته مع الأسطورة.
(٢)

دراسات المسرح فى علاقته بالأسطورة:
يدرك المتتبع لما قدمه الحجاجىُ فى دراساته العديدة عن المسرح أن دراسته الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر (١٩٣٣- ١٩٧٠)(١)، والتى حصل بها على درجة الدكتوراه فى جامعة القاهرة، هى الدراسة الأساسية التى بثَّ من خلالها مفهومَه عن الأسطورة، دارسًا علاقتها بالمسرح المصري. غير أن الحقيقة تكشف أنها لم تكن الدراسة الأولى التى انتبه فيها الحجاجىُ لأثر الأسطورة فى المسرح والنقد المسرحي؛ حيث بدأ الحديث عن الأسطورة فى المسرح بدراسته القيمة المعنونة بالنقد المسرحى فى مصر(١٨٧٦- ١٩٢٣)(٢)، والتى حصل بها على درجة الماجستير فى جامعة القاهرة.

وفيها أدركَ الحجاجىُ، بوعى ثاقب، موقف النقاد المسرحيين أصحاب التوجه الاجتماعى فى النقد المسرحى تجاه تلك المسرحيات الأسطورية اليونانية التى كانت تُعرض على خشبات المسارح العربية فى فترات مبكرة من فترات تلقى هذا الفن الوافد.
وقد ربط الحجاجى مواقف النقاد المسرحيين الاجتماعيين من هذه المسرحيات بعدة عناصر ومقومات فاعلة، مثَّلت فى حينها مرتكزات ومبررات دالة على مواقفهم تجاه هذه المسرحيات المعروضة بوجه عام، والأسطورية اليونانية على وجه الخصوص. ويمكن تلخيص هذه المقومات — سالفة الذكر- فى عدَّة مقولات نقدية يمكن تلخيصها على النحو التالي:
أولاً: رفض كثير من النقاد أصحاب التوجه الاجتماعى للمسرحيات لمجرد عرضها على خشبات المسارح المصرية والعربية.
ثانيًا: اتخاذ موقف سلبى مما تتضمنه هذه المسرحيات من مضامين عدَّها هؤلاء النقاد مفسدة للذوق الاجتماعى والأخلاقى العربى والإسلامى حال ترجمتها أو عرضها.
ثالثًا: اعتبار بعض النقاد التمثيل– على عمومه- طفلاً صغيرًا يجب أن تحسن تربيته، وذلك من خلال الابتعاد عن كل ما يفسد ذوقه وأخلاقه من وجهة نظرهم(٣).
واعتمادًا على هذه المرتكزات السالفة، كان رفض النقاد المسرحيين الداعين لتوظيف المسرح اجتماعيًا لعرض مسرحية أوديب لسوفوكليس، وهو ما علَّق عليه الحجاجى بقوله: «إن المسرحية رفضت «رفضًا باتًّا، لأنهم لم يفهموا حقيقة النص ولا طبيعة المسرح اليونانى وظروف نشأته وتكوينه. وقد استقبلوا المسرحية بالطريقة التى تستقبل بها أية مسرحية محلية، مطبقين عليها مفهومهم الاجتماعى عن المسرح. وقد أخذوا على المؤلف موقف أوديب الملك حين قتل ودنس شرف أمه على غير علم منه، فلا لومَ ولا تثريبَ عليه، وخصوصًا أنه قد فرَّ لتلافى هذا العار، الذى أنذرته به الآلهةُ والعرافُ»»(٤). ورغم انطلاق النقاد الاجتماعيين فى نقدهم هذا من بنية ثقافية ودينية ترفض أن يُحاسب الشخص على شيء لم يكن يعلمه، فسقط فيه دون عمد، فهو غير مكلف من وجهة نظرهم، فإنَّ الحجاجى اتخذ موقفًا نقديًا رافضًا تعاملهم مع الأسطورة اليونانية عبر الاتكاء على بنية ثقافية تتباين عن البيئة التى نشأت فيها الأسطورة، فرأى أنَّ «هذه النظرةَ لم تفهم أن المسرحية تمثل شعيرة دينية يونانية، وهى تعبر عن عقيدة المجتمع الدينية، وتطبيق المفاهيم الإسلامية عليها لا ينبئ عن فهم لطبيعة الأسطورة ولا للتوقيع الدرامى الرائع فيها، وما قيل عنها لم يكن إلا استبطانًا للعمل الفنى دون دراسة، فتأنيب ترسياس لأوديب ليس مرده لصنع ما صنع، وإنما لأنه إنسان خرج عن دائرة الآلهة لإيمانه بقدراته اللامحدودة أكثر من إيمانه بقدرات الآلهة، وتريسياس يعبر عن وجهة نظر الآلهة تجاه أوديب لا عن وجهة نظره»(٥).
(١-٢)
درس الحجاجىُ بعدها الأسطورة باستفاضة وعمق، مستفيدًا من كل الخلفيات التى سلف ذكرها، ومما حصله من المراجع الأجنبية التى تعمق فى قراءتها، فقدم فى كتابه الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر (١٩٣٣-١٩٧٠) مفهومًا واضحًا ومحددًا للأسطورة، رأى فيه أن الأسطورة «قصة سردية مرتبطة بالشعيرة. وأن هذه القصة لا ينفصل

حفزت «سهير القلماوى» أول منابع عمادة الحجاجى فى طريق دراسة التراث



سهير القلماوى

حسين القباحى وتامر فايز والحجاجى

وجودها عن هذه الشعيرة؛ إذ الشعيرة هى التى تفرق بين الأسطورة وغيرها من ألوان القصص، وارتباطها بالشعيرة لا يجعلها - بالنسبة لمعتنقيها- مجرد قصة تقص، وإنما هى حقيقة معاشة»(٦).

وبعد أن حدد ماهية الأسطورة فى هذه الدراسة، ومن ثمَّ حدد مادته التى بنى عليها دراسته، وهى أربع عشرة مسرحية أسطورية، راح يحقق الهدفين الأساسيين اللذين أعلن عنهما فى بداية الدراسة، وهما: دراسة مصادر الأسطورة، ومن ثمَّ الوظيفة.

فى إطار دراسته لمصادر الأسطورة فى المسرح، فى فترة الدراسة، قسمها الحجاجىُّ إلى أربعة مصادر أساسية، هي: المصادر الفرعونية، والمصادر اليونانية، والمصادر الدينية، والمصادر الشعبية. ثم بدأ فى تقديم تحليل مسرحيات الدراسة متبِّعا فى هذا التحليل آليتين أساسيتين، هما: آلية المقارنة بين المصدر الأسطورى والنص المسرحي، والنصوص المسرحية وبعضها بعضًا، وآلية التحليل الشكلى أو الجمالى لمكونات النص المسرحى من أحداث وزمكان وشخصيات.

أما دراسة الوظيفة فى الكتاب نفسه فقد قدم فيها درسًا سوسيولوجيًّا عميقًا يربط فيه بين وظائف الأسطورة وتفسيراتها: التاريخية والكونية والاجتماعية، وبين المسرح فى علاقته بتطور المجتمع المصري؛ محددًا قضايا أساسيةً ناقشها كتَّابُ هذه المسرحيات، معتمدينَ على المكونين المضمونيين، فى الأساطير من ناحية، وفى المجتمع المصرى من ناحية ثانية.

تمثلت هذه القضايا التى درسها الكتاب فى قضايا: الحرية، ممثلة فى الحرية السياسية وحرية الفعل والحرية والملكية، وقضية العدالة، ممثلة فى العدالة المستعادة بالقانون، والعدالة المتحققة بحفاظ الفرد على القانون، وقضية الحب، ممثلة فى الحب الشرعى وغيره من أشكال الحب، وأخيرًا قضية الموت، ممثلة فى الموت التلقائى والموت بالقتل والموت بالانتحار. وقد أضحت هذه الدراسة معينًا لكل من كتب أو سيكتب عن علاقة المسرح بالتراث، خاصة التراث الأسطوري، ومن ثم تشرفتُ باستكمال الفترة التالية على هذه الدراسة، فكتبت رسالتى للدكتوراه المعنونة بالأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر (١٩٧١- ٢٠٠٥)(٧)، تحت إشراف الحجاجى.

(٣)

دراسات الشِّعر فى علاقته بالأسطورة:

لم تكن دراساتُ الأسطورةِ فى علاقتها بالأدب عند الحجاجىِّ مقتصرةً على علاقتها بالمسرح فحسب؛ لكنه درسها فى علاقتها ببقية الأنواع الادبية، وعلى رأسها علاقة الأسطورة بالشعر. وهو فى درسه للأسطورة فى الشعر قدم دراستين أساسيتين على درجة كبيرة من العمق؛ بحيث تشيران إلى مدى تفهمه لجذور النوعين الأسطورة والشعر، وطبيعة العلاقة بينهما، لا سيما من حيث النشأة والتكوين.

أما الدراسة الأولى المعنونة بالأسطورة



والشعر العربى: المكونات الأولى، والتى نشرت فى مجلة فصول عام ١٩٨٤، فقد قدم فيها الحجاجىُّ مفهومه للأسطورة بما يشير إلى عدم تغير موقفه منها؛ حيث تشابه مفهومه هنا مع مفهومه عنها فى دراسته لعلاقتها بالمسرح؛ حيث الأسطورة «ليست مرادفًا للخيال أو الكذب أو الإيهام، كما أنها ليست مقابلاً للواقع. فهى واقع وحقيقة لا يتطرق إليهما الشك بالنسبة لمعتنقيها»(٨). غير أن إضافات محددة أضافها الحجاجى إلى فهمه للأسطورة فى هذه الدراسة؛ حيث ربط الفنون بالشعائر المرتبطة بالأساطير؛ مقسمًا تلك الشعائر إلى نوعين: شعائر مقدسة ظلت فى المعبد تمثل حقيقة ومعتقدًا لدى معتنقيها، وشعيرة خرجت من المعبد ودخلها الخيال، ومن ثمَّ أصبحت دنيوية ومنها خرج الفن(٩).

لقد ربط الحجاجىُّ، فى هذه الدراسة، بين الأسطورة والكلمة، بل رأى أن «الكلمة هى نفسها الأسطورة»(١٠)، ولكن بشرط أن ترتبط بالشعيرة، وما دامت مرتبطةً بالشعيرة فستحتاج معها إلى عناصر ومكونات أخرى مثل: الأداء الحركى والإيمائى والتنغيمى والإيقاعي، وهنا ولد الشعر؛ أى أنه ولد مع الأسطورة.

ثم يبدأ الحجاجىُّ فى الحديث عن قداسة الكلمة، وهو ما يؤكد من خلاله على علاقة الشعر بالأسطورة، رابطًا بين وظيفة الكاهن ووظيفة الشاعر، ومصادر إلهامهما؛ فكل منهما له وحيه وملهمه، يتمثل فى الجنى ساكن وادى عبقر فى حالة الشاعر. وقد سعت هذه الدراسة عبر ربط الشعر بمسألة الجن ووحيه إلى دحض القول الذى كان يتهم فيه النبى (ص) بأنه يقول شعرًا؛ فهو لا يتكلم بما يلتزم به الشعر من قواعد، وكذلك اختلاف موضوعات كل منهما، وصولاً إلى نتيجة مؤداها أن « القرآن والشعر يلتقيان فى أنهما وحى، ولكنهما يختلفان فى أن القرآن من الله والشعر من الجن»(١١). (١-٣)

أما الدراسة الثانية للحجاجى عن علاقة الشعر بالأسطورة فهى «انسلاخ الشعر من الأسطورة» وقد نشرت فى مجلة إبداع عام ١٩٩١، وفيها يؤكد على ماهية الأسطورة كما عرفها فى دراسته السابقة؛ فهى عقيدة لدى أصحابها، ويشير إلى معنى كلمة الانسلاخ التى يسعى من خلالها إلى رفض القول بأن الشعر هو خلق «تقوم به قوى كونية، ثم تنقله للشاعر الذى يصبح بدوره راوية لهذه القوى الكونية، وليس خالقًا مبدعًا مستقلاً بإبداعه، إنه مجرد تابع»(١٢).

ناقش بعد ذلك عملية ارتباط الخلق الفنى بمسألة الجنى عبر عصور التاريخ العربي، وكيف أن جودة الشعر ورداءته ارتبطت بنوع الجنى الذى يلهم الشاعر، وكيف أن الانفتاح على الثقافات والأفكار الأخرى قد غير من هذه الرؤية ليعطى الشاعر، بوصفه إنسانًا مبدعًا، حقَّه فى القدرة على الإبداع بعيدًا عن القوى الكونية الخفية، وذلك عبر التمثيل بموقف بشار وأبى نواس من مسألة العلاقة مع الجن الذى تحول من خالق للشعر إلى مجرد وسيط. وبهذا ترى هذه الدراسة أن الشعر انسلخ من أسطورة الجن وكذا الغناء، وهو ما يعنى اعتقاد



يرى أن الأسطورة قصة سردية مرتبطة بالشعيرة أو الدين

المبدعين، فى هذه العصور، فى هذه الأسطورة والعمل على أساسها.

(٤)

دراسات السرد (الرواية والقصة) فى علاقته بالأسطورة:

ربطت الكتابة النقدية عند الحجاجيّ السرد العربى بالأسطورة، فقدم عدة دراسات تربط بين القصة والرواية والأسطورة؛ فكتب عن بعض أعمال الطيب صالح القصصية والروائية فى علاقتها بالأسطورة، ثم كتب عن بعض روايات نجيب محفوظ فى علاقتها بالأسطورة.

كتب الحجاجيُّ دراسته عن الطيب صالح بعنوان «صانع الأسطورة: الطيب صالح» ونشرت فى مجلة عيون المقالات المغربية عام ١٩٨٦، ثم تحولت إلى كتاب نشر بالعنوان نفسه فى المجلس الأعلى للثقافة، وفى هذه الدراسة يبدأ الحجاجيُّ بالتأكيد على ماهية الأسطورة كما عرفها فى دراسته السابقة؛ منتهيًا فى هذه الدراسة إلى أنها تمثل «اعتقاد الإنسان فى عالم ما وراء الطبيعة»(١٣). غير أن المفهوم هنا بدأ، مع دراسة علاقته بالسرد، يتجه ناحية رصد علاقتها بالواقع، أو بتعبير أدق، رصد تعايش الناس فى واقعهم معتمدين على معتقداتهم، وهنا تصبح مهمة الكاتب معايشة الواقع من ناحية ورصد تجربة التعايش بالمعتقد فى الواقع من ناحية ثانية. ومن ثم تحول الطيب صالح إلى صانع للأسطورة عبر «جمعه لجزئيات الأسطورة الشعبية فى وحدة متناسقة»(١٤).

قسم مصادر الأسطورة إلى أربعة مصادر أساسية هى: الفرعونية، اليونانية، الدينية، والشعبية

يبدأ الحجاجى فى تحليل الأعمال السردية للطيب صالح، عبر البحث فى بنية عناصرها التشكيلية الجمالية من ناحية، ومقارنة هذه البنى بما يشبهها من بنى تشكيلية، سواء فى الأعمال الغربية مثل أسطورة أوديب واستلهام سوفوكليس لها فى مسرحه، أو حتى بمعتقدات تراثية شعبية تمثل أسطورة المصريين القدماء كأسطورة إيزيس وأوزوريس، أو العرب بوجه عام من خلال معتقداتهم المبثوثة فى سيرهم الشعبية.

لقد رأى أوجه شبه بين بطل عرس الزين وأبطال السير الشعبية؛ سواء من حيث غرابة الميلاد أو ما مرَّ بالميلاد والنشأة من أحداث. وبعد ذلك يبحث للزين عن صنف أو نوع من أنواع المجاذيب لدى فكر المتصوفة ليصل إلى أنه مجذوب غير سالك. ثم يكمل تحليله لشخصية البطل/ الزين فى علاقته ببقية شخصيات الرواية، واختلاف استجابته لكل منهم، فموقفه من شخصية الحنين هو موقف جذب ومن شخصية الإمام هو موقف طرد؛ ويدلل الحجاجى على هذين الموقفين بكل السبل التى يتيحها العمل الروائى، مثل: وصف شخصية الزين وردود أفعاله عند مقابلة أيٍّ منهما، وكذلك أسلوبيًا عبر تحليل أدق الأساليب، مثل: استخدام أسلوب «لعل» وما بعدها فى وصف كراهيته للأمام، وكذلك اهتمت الدراسة بتحليل علاقته التضادية مع شخصية سيف الدين بوصفه ممثلاً للقوى الشريرة، بينما الزين يعد نموذجًا للقوى الخيرة(١٥).

وعندما أراد الزين التخلص من الشر المتمثل فى شخصية سيف الدين فقد تحول من المجذوب غير السالك إلى المجذوب السالك، وتزوج من ابنة عمه نعمة فى تعجب من أهل بلدته. وجاء وصف الفرح/ العرس فى هذه الدراسة معتمدًا على نوع من التحليل الصوفى، سواء من حيث تحليل ما ورد من مضامين فى أغانى الفرح، أو من حيث الخاتم الذى كان يرتديه وبقية ملابسه، ومن ثمَّ اكتملت أسطورة الولى بهذا العرس.

وإذا لم تكن عرس الزين قد أكملت بقية أسطورة الولى بعد وفاته؛ فإن قصصًا أخرى أكملتها، مثل دومة ود حامد التى ركزت على العقيدة المرتبطة بضريح الولي، ونمو هذه الدومة فى أرض صخرية دون أن يزرعها أحد، ويحكى قصة المرأة التى شفيت بعد نومها تحت الدومة واستغاثتها بود حامد(١٦).

وأخيرًا تبرهن الدراسة على أن الطيب صالح تمكن من صناعة أسطورة مكتملة العناصر والمراحل متكئًا على المعتقد الشعبي؛ عبر تصوير الزين فى صورة الولى قبل العبور، والحنين فى صورة الولى بعد العبور، وبلال فى صورة الولى ساعة موته، وود حامد فى صورة الولى بعد موته(١٧). وبذلك تمكن الحجاجى فى هذه الدراسة من حشد عدته المكونة من معرفته العميقة بالأساطير وجوهرها والتصوف وكنهه للوصول إلى صورة الأسطورة الشعبية فى كتابات الطيب صالح.

(٤-١)

أكمل الحجاجى دراسة الأسطورة فى علاقتها بالسرد عبر تقديم عدة دراسات عن الأسطورة فى روايات نجيب محفوظ، نشرت معظمها فى دورية نجيب محفوظ الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة. والمثال الأجلى من بين هذه الدراسات هو دراسة «الصحراء والبيت الكبير فى عالم محفوظ»(١٨).

وفى هذه الدراسة يحلل علاقة الأسطورة بالمكان الروائي؛ وذلك عبر دراسة دلالات المكان والشخصيات من خلال رصد التشابهات والاختلافات، رائيًا أن الصحراء والبيت الكبير مثًلا، فى روايات أولاد حارتنا واللص والكلاب والحرافيش، عنصرًا أساسيًّا أسهم فى تشكيل «وحدتها، وشكل الأسطورة التى قامت عليها، رغمًا عن البعد الزمنى فى كتابتها، ١٩٥٩- ١٩٧٧، فهى تمثل رواية واحدة تبدأ برواية أولاد حارتنا، وتنتهى بالفصل الأخير للحرافيش. قد تختلف الأسماء وتتطور الأحداث، ولكنها جميعًا تتحدث عن تكون الحارة ونسبتها إلى الجد الكبير، سواء كان الجبلاوى أو عاشور الناجى.

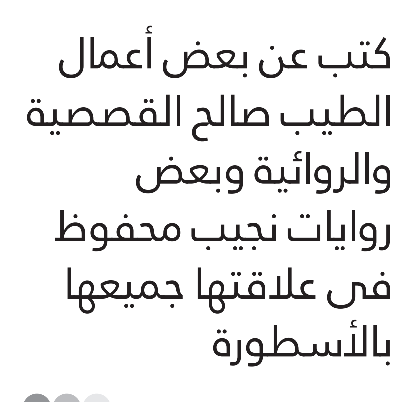
وتظهر فى اللص والكلاب على أنها فصل من فصول الرواية، وتدور أحداثها فى الحارة الصحراء والبيت الكبير الذى تطور شكله. إنها حلقة من حلقات الأسطورة فى عنصر هام من عناصرها



الثلاثة: التكوين والوجود والمصير»(١٩).
لقد أدرك الحجاجى أهمية تلك الخصوصية التى تمثلها الأماكن التى جرت فيها أحداث هذه الروايات؛ إذ إن «الصحراء فضاء الأحداث التى تتحرك فيه الروايات، وهى صحراء المقطم أو صحراء المماليك، تمتد حتى الجبل؛ فالصحراء أرض مقدسة أسماها المصريون القدماء أرض الإله، وكان من الضرورى أن تكشف دراما الحدث ودراما الشخصية صراعًا بين الله والشيطان والإنسان»(٢٠).
إذن هو يبحث عن الأسطورة فى علاقتها بهذا السرد عبر عدة عناصر أساسية، يأتى المكان على رأسها؛ حيث إن الصحراء لعبت «دورًا كبيرًا فى الروايات الثلاث. فهى المكان الذى تكونت فيه الحارة، والمكان الذى أنشئ فيه البيت الكبير أول ما أنشئ. ففى البدء كانت الصحراء أول الوجود، وأول شئ ظهر فيها بعد خروج إدريس وهمام من القصر، الصخرة القائمة فى الخلاء. كان قدرى بن أدهم يقابل فيها ابنه إدريس، وعندها تشاجر قدرى مع أخيه همام، التقط قدرى حجرًا، قذفه به فأصاب جبهته، فجمد همام ساقطًا على الأرض ميتًا. كانت هذه أول جريمة تحدث على أرض الحارة الجديدة. لعبت الصحراء أيضا دورًا حياتيًا فى اللص والكلاب، استخدمها سعيد مهران وسيلة للسرقة... ولعبت الصحراء دورًا مهمًا فى حياة عاشور الناجي، بطل رواية الحرافيش، وكانت بدايته فى الصحراء، فقد وجد أول ما وجد فى الصحراء، الممر الذى يفصل بين الحياة والموت»(٢١). وكانت قد أسهمت أيضًا فى إنقاذه من الوباء الذى حلَّ بالناس آنذاك.
أما الحارة والبيت الكبير فقد لعبا دورًا مهمًا فى الروايات الثلاث، فقد مثلت هذه الأماكن فيها «امتدادًا لصحراء المقطم، الذى يربض فى الأفق. بدأ الوجود فى رواية أولاد حارتنا فى الصحراء بالبيت الكبير، ولم يكن بالخلاء من قائم سواه الذى شيده الجبلاوى كأنما يتحدى به الخوف والوحشة وقطاع الطريق... لم يتغير الوضع الاجتماعى فى رواية اللص والكلاب. وظلت الحارة هى الفضاء المكانى لها، بما فيها من مدافن وصحراء يمتد بها الأفق حتى الجبل الشرقى، ففى الانتقال من أولاد حارتنا إلى اللص والكلاب انتقال مكانى للمجاورة وليس للاختلاف. تلتقى اللص والكلاب فى عطفة الصيرفى مع حارات أولاد حارتنا، غير أنها تختلف عنها فى صورة البيت الكبير/ بيت الجبلاوى... وكما لعب بيت الشيخ دورًا مهمًا فى اللص والكلاب لعب البيت أيضًا دورًا مهمًا فى أحداث رواية الحرافيش، وقد أخذ هذا البيت اسم التكية، وأمامه الساحة وحولها السور الذى ذكر أكثر من مرة فى الروايات الثلاث، وكانت تختلف عن بيت الجبلاوى وبيت الشيخ الجنيدى فى أنها لم تفتح أبدًا، على الرغم من حركتها وحيويتها ودورها فى أحداث الرواية وإحساس أبطال الرواية بها. وقد كان الفضاء المقابل لها هو الساحة الى أثرت فى كثير من شخصيات الرواية»(٢٢).
ومن ثمَّ أضحت الأسطورة لدى الحجاجى مرتبطة - فى علاقتها بالسرد- بعناصر العمل القصصى/ الروائى كافة، فالمكان أسطوري، والشخصيات تتأثر بطبيعتها بالمكان وتؤثر فيه، كما أنها تقوم بالحدث الروائي، ومن ثمَّ تتحول كل عناصر العمل الروائى إلى أسطورة متكاملة لاسيما فى علاقتها بالواقع.

***

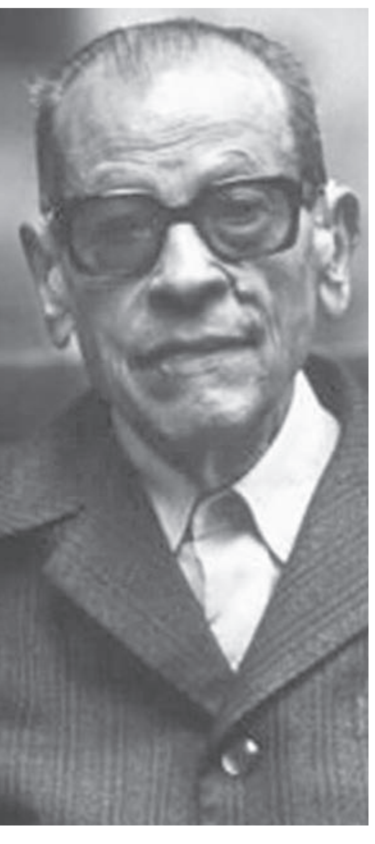
وبذلك يتبدى أن ثمة تحولاً فى ماهية الأسطورة ومهمتها فى دراسات أحمد



كتب عن بعض أعمال الطيب صالح القصصية والروائية وبعض روايات نجيب محفوظ فى علاقتها جميعها بالأسطورة



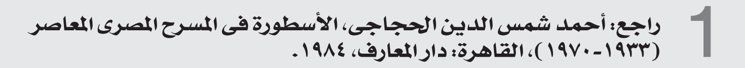
الطيب صالح



نجيب محفوظ

شمس الدين الحجاجى عن علاقة الأسطورة بالأنواع الأدبية؛ حيث تتبعها بداية من نشأتها فى المعبد وتولدها مع الأساطير، ومن ثم توليد المسرحية، وكذلك تشابهها مع الشعر فى كون أداتهما المشتركة هى الكلمة، وصولاً إلى علاقتها بأسطورة الواقع أو المكان فى السرد القصصى سواء عند الطيب صالح أو نجيب محفوظ. وهو ما يلفت الانتباه إلى محورين يمكن من خلالهما رصد هذا التحول لماهية الأسطورة فى كتابات الحجاجى، محور زمنى يشير لتغير الماهية عبر التوالى أو التتابع الزمنى لدراسة الأسطورة، ومحور نوعي، لا يبتعد كثيرًا عن المحور الزمني، يشير إلى علاقة ماهية الأسطورة فى دراساته بالنوع الأدبى الذى يدرسه فى علاقته بها.

وهكذا يظهر أيضًا كيف أن الأسطورة مثلت الخيط الواصل والمتصل فى الحياة والعلم لدى أحمد شمس الدين الحجاجى، وهو ما دفعه إلى التعلق بها فى كل مسارات حياته، حتى أنه هو نفسه قد تحول إلى صانع للأسطورة؛ لينشئ- كما فعل الطيب صالح ونجيب محفوظ -من واقعه أسطورة ستبقى وتتوارث عبر أجيال عديدة.



1 راجع: أحمد شمس الدين الحجاجى، الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر (١٩٣٣-١٩٧٠)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤.

2 راجع: أحمد شمس الدين الحجاجى، النقد المسرحى فى مصر (١٨٧٦-١٩٢٣)، ط٣، القاهرة: مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ٢٠١١.

3 راجع المرجع السابق، ص١٣٧- ١٥١.

4 المرجع السابق، ص١١٢.

5 المرجع نفسه، ص١١٣. وقد توسع صاحب هذا المقال فى دراسة الموقف من الأساطير اليونانية لدى النقاد المسرحيين فى بحثه المعنون بالموقف من الأساطير اليونانية فى النقد المسرحى العربى: دراسة فى النقد الثقافى والمقارن، مجلة رسالة المشرق، المجلد التاسع والعشرون، جامعة القاهرة: مركز الدراسات الشرقية، ٢٠١٤، ص ص ٣٨٧-٤٢٢.

6 أحمد شمس الدين الحجاجى، الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر (١٩٣٣-١٩٧٠)، مرجع سابق، ص٩.

7 راجع كتابنا: الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر (١٩٧١-٢٠٠٥): دراسة فى الأدب المقارن، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٦.

8 أحمد شمس الدين الحجاجى، الأسطورة والشعر العربى: المكونات الأولى، مجلة فصول، العدد رقم٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس ١٩٨٤، ص٤٢.

9 انظر المرجع السابق، ص٤٣.

10 المرجع نفسه، ص٤٣.

11 نفسه، ص٤٩.

12 أحمد شمس الدين الحجاجى، انسلاخ الشعر من الأسطورة، مجلة إبداع، العدد رقم١٠، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر ١٩٩١، ص٨٢.

13 أحمد شمس الدين الحجاجى، صانع الأسطورة: الطيب صالح، مجلة عيون المقالات، العدد٢، المغرب، ١٩٨٦، ص١٥.

14 المرجع السابق، ص١٥.

15 انظر المرجع نفسه، ص ٢٣-٢٤.

16 انظر المرجع نفسه، ص٤٣.

17 انظر المرجع نفسه، ص٤٣.

18 راجع: أحمد شمس الدين الحجاجى، الصحراء والبيت الكبير فى عالم محفوظ، دورية نجيب محفوظ، العدد الخامس، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ديسمبر ٢٠١٢، ص ص ٢٧٥-٢٨٤.

19 المرجع السابق، ص٢٧٥.

20 المرجع نفسه، ص٢٧٥.

21 نفسه، ص٢٧٦.

22 نفسه، ص٢٧٧-٢٨٠.

الانتصار للعدالة على حساب القوانين فى مسرحية الخماسين

د. عبد الكريم الحجراوى

يبدأ أحمد شمس الدين الحجاجى مسرحيته «الخماسين» -الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م- من لحظة متوترة مضطربة على غرار المسرح الأرسطى، تلك اللحظة التى يتشعب منها الحدث الدرامى للكشف عن الأسباب التى أدت إلى هذه النقطة المتأزمة؛ فحتى الطبيعة كانت على غير عادتها تشارك فى هذا التوتر مضطربة برياح الخماسين الموسمية المحملة بالأتربة؛ رياح تعوى كما الذئاب، ويمتد هذا التوتر على المستوى النفسى لشخصيات المسرحية، فأيوب الرجل السبعينى حارس المقبرة وحفار قبور النجع منزعج من الخماسين التى منعته من إتمام عمله فى الحفر، وأن تراب الذى تكنسه من الجبانة ما هو إلا أهل المقابر الذين تحللوا «أيوب: أهى الريح دى بتاخد الجثث بعيد ترميها، يا خسارة أنا حاسس إنهم صحابى بيبعدوا عنى، أيوه كل اللى هنا صحابى وأهلى ...». وخليل أبو حسين -أحد أبناء القرية فى الخمسين من عمره- يظهر اضطرابه النفسى الشديد الذى دفعه إلى الذهاب إلى المقابر ليلًا وسط عواء الخماسين بعد فقده لابنته الوحيدة وزوجته «خليل: المكان ده بيشدنى قوى، بأشعر إننى أنا هنا فى بيتى، بعد ما تحول البيت لقبر، أدخل فيه ملقيش فيه بنتى هنية ولا أمها، بحس إنى لازم أروح لهم...».

ويستمر هذا الجو المضطرب إلى المشهد الثانى على رصيف محطة القطار؛ حيث ترقب أبناء عم عبدربه وصوله إلى من القاهرة ليأخذ بثأر أخيه المقتول، وتزداد حدة التوتر مع تأخر القطار لساعات عن موعده بسبب الخماسين، وعند وصولهم إلى المحطة لا يجدون ابن عمهم ضمن العائدين، ويمتد هذا الجو المضطرب ليشمل جميع شخوص المسرحية من ضابط الشرطة جمال الذى يريد معرفة قاتل عليوة الذى قتل فى السوق ولم يجد أحد يدله عليه؛ فيصب جام غضبه على شيخ البلد متجاهلًا مكانته الاجتماعية الاستثنائية التى يتمتع بها كونه تلقى تعليمه فى الأزهر الشريف، ويتمتع ببصيرة حادة تجعله قادر على تخطى المواقف الصعبة بحكمة وأقل ضرر ممكن؛ لذا يظهر فى المسرحية قلقًا لسعيه لإيقاف حمام الدم الذى يمكن أن يجريه عبد ربه بعد أن قتل فى أخيه الأول ثلاثة أُثبت بالدليل براءتهم بعد اعتراف قاتله الحقيقى، ويمتد صدى الاضطراب إلى عبد ربه؛ فينزل من القطار خفية ويذهب إلى المقابر باكيًا أخاه الصغير الذى رباه حالفًا أن يأخذ فى ثأره خمسين نفسًا، ولن يشفى ذلك غليله؛ ليكون بذلك صورة أخرى واقعية للزير سالم كما تحكى عنه سيرته الشعبية. «عبد ربه: قتلت على الكبير تلاته وحقتل عليك خمسة، لأ مش كفاية، مش كفاية فى دمك وفى غدرة شبابك، أنت مكنتش أخويا، أنت كنت ابنى... أقسم بالله والليل ونهاره وتربة جدودى ممكفينى فيك خمسة ولا خمسين، ..».

دلالات متنوعة

يتردد ذكر رياح الخماسين فى النص بكثافة شديدة؛ لتؤكد هذا الاضطراب والغضب، وحملت هذه الرياح فى كل مرة تذكر فيها دلالات متعددة وأبعاد رمزية مختلفة؛ فهى فى الأصل رياح جنوبية شرقية جافة وحارة تأتى من الصحراء الكبرى محملة بالرمال، تعطى تارة معنى سحابة الصيف وأنها غير دائمة، وكذلك الثأر فى القرية هو حدث استثنائى عابر الجميع بانتظار انقشاعه فى القريب العاجل، وتعطى الخماسين فى تارات أخرى معنى الغضب وعدم الاستقرار والشر، ويرافقها كذلك معانٍ منها الغموض، والخوف، والكراهية، والحقد، والقوة، والضعف، والاختلاف، والصراع، والظلمة والظلام، والجهل، وهى أيضًا نذير شؤم الريح العاتية؛ فتكاد تكون فى كل سياق تذكر فيه تعطى دلالة مختلفة عن الأخرى، وبدراستها بشكل متأنٍ بالنظرية التداولية المهتمة بدراسة المقاصد والمعانى فى سياقاتها المختلفة أو «دراسة المعنى فى التواصل» سيتكشف الكثير من هذه الدلالات والشحنات العاطفية التى منحها شمس الدين الحجاجى لهذه الكلمة «الخماسين» من أبعاد نفسية واجتماعية واقتصادية وسياسية، وتحميلها مضامين جديدة متولدة عن السياق نفسه الذى أنتجها.

القانون أم العدل

حرصت المسرحية على تبيان ما لصعيد مصر من خصوصية يجب مراعاتها عند تطبيق القانون، ويتجلى ذلك بوضوح فى الصراع الذى يدور بين شيخ البلد الشيخ محمد أبو أحمد يونس، وبين ضابط المباحث الشاب جمال بيك؛ فأحدهم يبحث عن تطبيق القانون الذى

> تيمة الشرف هى التيمة الأساسية والهاجس الذى يشغل جميع شخوص المسرحية ككل

عبدالكريم الحجراوى والحجاجى

تعلمه فى المدارس على أرض الواقع دون مراعاة للسياقات الاجتماعية والعادات والتقاليد، يريد تطبيقه بشكل أعمى، والثانى يريد تطبيق العدل، والفرق بينهما كما يوضحه الشيخ محمد هو كما «الفرق بين رياح الخماسين والنسيم، رياح الخماسين غريبة عننا، جايانا من الصحراء، عميه بتأذى كل اللى يقف قصادها، البيت القوى متقدرش تعمل له حاجة، والعشة البسيطة تهدها، دى قوانيكم جايانا من ناس متعرفناش مهلمش دخل بينا عمرهم ماعاشوا فى الصعيد ولا شافوه، الصغير يتأذى منها، والكبير فيه ناس كبار يقفوا معاه، الصغير ضايع والكبير كسبان... العدل زى النسيم كل ما يمر على أرض يفرحها كل ما يمر على ناس يسعدهم الفقير تريحه... يا جمال بيه القوانين دى بتاعتكم والعدل بتاع ربنا»، وتعمل المسرحية فى أكثر من حوار لها عبر هذا الصراع الدائر بين منطق الضابط والشيخ على تبيان مطاطية القوانين، وعدم قدرتها على تنفيذ العدل، وتحيزها لفئة دون أخرى؛ بينما العدل قد يكون بمخالفة القوانين الوضعية الجامدة الساكنة التى لا تراعى تبدل الأحوال واختلاف السياقات فهى أقرب إلى الرياضيات. أما العدل؛ فهو دينامى تداولى غير جامد، هدفه الحصول على أكبر قدر من النفع للناس دون قيد أو شرط؛ فهو أعم وأشمل من القانونيين التى قد تكون وسيلة من وسائل تحقيقه؛ فالقانون هو الذى يجعل الضابط يستدعى الطب الشرعى لاستخراج جثة هنية من قبرها لمعرفة ملابسات موتها التى تحوم الشكوك حول موتها مقتولة، وهو ما يؤلب الناس ضد الشرطة، ويجعلهم فى صف العدو لا الباحث عن تحقيق العدل والأمان للجميع عبر معرفة القاتل لينال جزاءه، وفى الأخير تنجح حجج الشيخ محمد فى تحقيق السلام والعدل الذى فشلت فيه قوانين الضابط جمال؛ فبدلًا من أن يقتل عبدربه ثأرًا فى أخيه ٥٠ نفسًا، يظهر وهو يقبل أخذ العزاء فى أخيه عليوة، معلنًا بذلك للجميع أن القاتل آمن على نفسه ولو انتظر ولم يقتله لقتله عبدربه بنفسه بعدما عرف الجرائم التى ارتكبها عليوة فى غيابه بتعديه على قيم وأعراف المجتمع الصعيدى الراسخة منذ قرون، تلك التى كانت وحدها القادرة

تتشابه «الخماسين» مع المسرح الكلاسيكى فى حدوث ما يسمى بالتعرف والتحول الذى أشار إليه أرسطو فى كتابه «فن الشعر»

على تحقيق العدل. أما القانون؛ فإنه قد عجز عن إثبات تهمة القتل على عبد ربه الذى قتل فى أخيه الأكبر ثلاثة مع ذلك لم تثبت عليه التهمة.

أوديب وعبدربه

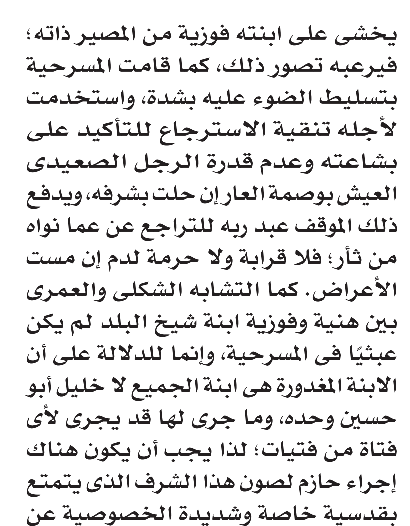
كما ذكرنا آنفا أن المسرحيات اليونانية القديمة كانت تنطلق من نقطة متأزمة فى الحاضر، ومنها تتجه إلى البحث عن أسبابها فى الماضى، وأن الأمر ذاته يتكرر فى مسرحية الخماسين؛ فذلك يتجلى بصورة بارزة مع بطل هذه المسرحية عبد ربه الراغب فى أخذ ثأر أخيه، يبحث عن القاتل كما بحث أوديب عن قاتل الملك السابق؛ فالأزمة التى وقعت فيها طيبة وتضرع الأطفال أمام الملك أوديب كى ينقذهم من الوباء الذى حل بهم ولا انتهاء له سوى بمعرفة قاتل الملك، كذلك الخماسين فى مسرحية «الخماسين» لن ينقشع غبارها الذى كدر صفو الجميع؛ فلا خبز يأكل بسببها، ولا سوق يقام، وتتعطل مظاهر الحياة إلا بمعرفة من قتل عليوة أو بالأحرى السبب الذى قتل فيه عليوة، وكما كان أوديب يبحث عن الحقيقة بكل قوة؛ تلك الحقيقة التى حُذر من الاقتراب منها، كذلك كان أمر عبدربه، وتأتى الحقيقة فى الأخير بما يثقل كاهليهما مرة قاسية «عبد ربه: ... أنا حدورع الحقيقة وحدى، حخرج أدور عليها، حمشى مع الخماسين جايز تدلنى عليها، أيوه هبى يا خماسينى هبى، افردى جناحك وخدينى مع رياحك للحقيقة ... أيوه يا خماسين هبى وبلغينى للحقيقة بلغينى للحقيقة، أنا عايش فى ضلمه يا خماسين..». الحقيقة التى طلبها بقوة تحرقه نارها دون رحمة تجعله يصرخ «كفاية كفاية مش هى دى الحقيقة/.../ خلاص خلاص يا شيخ محمد كفاية مش عاوز أعرف مين قتله، أى حقيقة خاصة بعليوة مش عاوز اعرفها/.../ آه يا عليوة آه، والله ما تستاهل البكا، الحقيقة مرة فى حنكى يا شيخ محمد». معرفة الحقيقية دفعت أوديب أن يفقأ عيناه، وتدفع عبدربه إلى التنازل عن ثأر أخيه بعدما يعرف أنه قد هتك عرض ابنة صديقه أبو حسين هنية ورفض الزواج منها، كما هتك أعراض بنات كثر؛ لذا كان دمه مطلوبا من أناس عدة لديهم ثأر عنده بسبب بطشه بهم وبأعراضهم وهو يستعصم بقبيلته التى عرفت بإجرامها، ويتحشاها الناس تجنبًا للمشاكل؛ لذلك عندما قتل فى



السوق لم يتكلم أحد عن قاتله؛ لأنهم ودوا جميعًا أن يكونوا قاتليه، حتى أخوه نفسه حين عرف الحقيقة ود أن يكون هو من قتله بيده «عبدربه: استنى إيه يا شيخ محمد بعد الفضايح دى، أنا ماشى، ماشى أروح ديوانا أنصب العزا عليه، هو ما يستهلش منا البكا ولا العزا فيه؛ لكن الناس لازم تعرف إن أخويا ملهوش ديه، إنه مات فطيس، لازم الناس تعرف إننا راضين عن قتله، اللى قتل النفوس فى شرفها ميستهلشى ناخد بتاره، ولا يتقتل فيه حد، إحنا قتلناه لأنه ممرغ عممنا فى التراب، عليوة قتل نفسه فى يوم تلات والخماسين بتهب زى عاويدها»؛ فذلك التصرف يعادل ما فعله أوديب فى نفسه، فعدم أخذ الثأر معرة كبيرة، ودليل عجز فى الأعراف؛ لكنه أيضًا يكشف هنا عن قيمة وأهمية الشرف بالنسبة للصعيدى، خط أحمر لا يستطيع احد تجاوزه، وفاعله يموت دون دم أو دية وبعبارة المسرحية «يموت فطيس».

الشرف

تكاد تكون قضية الشرف هى التيمة الأساسية للمسرحية ككل، وهى الهاجس الذى يشغل الجميع؛ فالحاج خليل أبو حسين الذى هُتك عرض ابنته وحملت سفاحًا لم يستطع قتلها محبة، وحاول معالجة الخطأ الذى وقع عليها اغتصابًا، باللجوء إلى شيخ البلد الذى سعى إلى تزويج هنية من الفاعل، غير أنه فوجئ بدناءة عليوة الذى تنصل بكل خسة من فعلته، وأنكرها مدعيًا أن غيره قد يكون هو من فعلها؛ لتموت هنية ورضيعها لحظة الولادة، وكان مصير عليوة القتل دون معرفة قاتله لكثرة من أذاهم فى شرفهم. ذلك الموقف ذاته كان هاجس كل شخوص المسرحية بما فيهم الشيخ محمد الذى



يخشى على ابنته فوزية من المصير ذاته؛ فيرعبه تصور ذلك، كما قامت المسرحية بتسليط الضوء عليه بشدة، واستخدمت لأجله تنقية الاسترجاع للتأكيد على بشاعته وعدم قدرة الرجل الصعيدى العيش بوصمة العار إن حلت بشرفه، ويدفع ذلك الموقف عبد ربه للتراجع عن عما نواه من ثأر؛ فلا قرابة ولا حرمة لدم إن مست الأعراض. كما التشابه الشكلى والعمرى بين هنية وفوزية ابنة شيخ البلد لم يكن عبثيًا فى المسرحية، وإنما للدلالة على أن الابنة المغدورة هى ابنة الجميع لا خليل أبو حسين وحده، وما جرى لها قد يجرى لأى فتاة من فتيات؛ لذا يجب أن يكون هناك إجراء حازم لصون هذا الشرف الذى يتمتع بقدسية خاصة وشديدة الخصوصية عن الجنوبى.

مسرح أرسطى

تتشارك مسرحية أوديب ملكًا والخماسين فى الإطار العام فى اعتمادهما على فكرة التحقيق والبحث للوصول إلى الحقيقة التى تأتى على عكس رغبة الباحثين، كما أنها تتشابه مع المسرح الكلاسيكى فى حدوث ما أشار إليه أرسطو فى كتابه «فن الشعر» بما يسمى بالتعرف والتحول؛ فما إن يعرف عبد ربه الحقيقة يحدث لموقفه تحول إلى النقيض، وعملت المسرحية كذلك على الالتزام بوحدة الزمن بأن الأحداث تجرى فى نحو ٢٤ ساعة كما فى المسرح الأرسطى الأمر الذى يستدعى اجترار الماضى الذى أدى إلى حدوث المشكلة والاستعانة بتنقية «الفلاش باك»، منها على سبيل داخل المسرحية مشهد وفاة هنية لحظة الولادة وانفعالات الحاضرين لهذا الموقف العصيب بما فيهم الأب والأم والداية. خاصة الأب الذى طعن فى شرفه على يد أخو ابن



تتناص شخصية «عبد ربه» فى «الخماسين» مع أحد أهم شخوص المسرحية اليونانية «أوديب» فى فكرة بروز البطل خلال الأزمات

صديقه العزيز عليوة، عليوة الذى رباه كأنه ابنه. ومن الجدير بالذكر هنا أن هذا الحدث استعاده شمس الدين الحجاجى فى روايته سيرة الشيخ نور الدين. وقد التزمت المسرحية بوحدة الحدث المتعلق بفكرة الثأر والبحث عن قاتل عليوة، والتزمت بوحدة المكان؛ فكان القرية، وإن تعددت تلك الأماكن داخلها بين المقبرة، والسكة الحديد، ومكتب ضابط التحقيق، ومندرة آل عبد ربه، والشيخ محمد.

تزويج القاصرات

من القضايا التى اهتمت المسرحية بالتركيز عليها مع مناقشتها لقضية الثأر، والفرق بين تطبيق القانون والعدل، وقضية الشرف بالنسبة الجنوبي؛ فإنها رصدت قضية الزواج المبكر للفتيات فى صعيد مصر؛ فالشيخ محمد يرفض تزويج ابنته فوزيه من كل خاطب لها؛ لأنه يراها صغيرة فى السادسة عشر من عمرها إلا أنه يواجه بقوة المجتمع الذى يراها قد بلغت مبلغ النساء، وأن رفضه تزويجها ما هو إلا رفضا لهم، وأن صغر العمر ما هو إلا حجة مردود عليها بأن هناك من هن أصغر من عمرها تزوجن وأصبحن أمهات. كما أن الأم ذاتها ترى أن الابنة قد كبرت وتزويجها أصبح واجبًا بعدما كثر خطابها. كما كثر خطاب هنية التى كانت أكثر جمالًا من ابنته، وكان فى اليوم الواحد يأتيها أضعاف ما يأتى ابنته، يطلبون يدها للزواج بمن فيهم عليوة نفسه، وكان يردهم والدها إلى أن جرى ما جرى؛ فالمسرحية بشكل خفى غير مباشر ترى أن تزويج البنات القاصرات فى الصعيد يأتى فى الباب الأول حرصًا على قيمة الشرف التى هى فى المرتبة الأعلى بالنسبة لجنوبى فى هرم أولوياته. كما أثبت الكثير من الدراسات الاجتماعية؛ فقيمة الشرف لديه فى أعلى هرم الاحتياجات من الطعام والشراب فى حد ذاته. الشرف بكل معانى الكلمة؛ شرف الكلمة، وشرف النسب، وشرف الأفعال ...إلخ؛ فهو الميزان الذى يزنون به أفعالهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض، ويترتبون به على بعض، ويتفاخرون به فيما بينهم.

ويلاحظ أن المسرحية اقتبست مادتها المسرحية من المواضيع التى شغل بها الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى نفسه فى دراساته؛ أولها البيئة التى انتمى إليها فى جنوب مصر بعاداتها وتقاليدها، والاهتمام بالتراث الشعبى الذى ظهر أثره فى التماس مع جوانب من السير الشعبية، منها موقف عبد ربه والثأر لأخيه دون روية، وهو ما يحيل إلى سيرة الزير سالم، وقد أشرنا إلى ذلك سابقًا، والأمر الثانى فى تعلق كل من خليل أبو حسين والشيخ محمد ببنتيهما، ورفضهما لكل خاطب لهما خاصة موقف الأخير، وهو ما يحيل إلى ما فعله الوهيدى معبد مع ابنته عزيزة التى حجبها عن الخطاب محبة لها ولجمالها فى السيرة الهلالية؛ فهذه المسرحية تظهر مدى محبة الآباء لبناتهم فى جنوب مصر على عكس ما هو شائع إلا أن هذه المحبة أحيانًا تكون قاسية، وهو ما يعبر عنه المثل القائل «ومن الحب ما قتل». أما المصدر الثالث بعيدًا عن العادات والتقاليد الجنوبية والسير الشعبية، التى يظهر صداها داخل المسرحية فهو تأثر الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى بالمسرح الأرسطى الذى صار على غراره فى الشكل المسرحى كما بين هذا المقال.

وفى الأخير؛ فإن هذه المسرحية تكشف عن مدى الوعى الإبداعى الكبير الذى يمتلكه أحمد شمس الدين الحجاجى فى صياغة النص المسرحى بتكثيف ورؤية واضحة إلا أنها ظلت رغم قوتها الفنية تجربته الأولى والأخيرة فى كتابة المسرح، وهو الأمر نفسه الذى فعله مع الرواية بروايته «سيرة الشيخ نور الدين» التى اختيرت ضمن أفضل مائة رواية عربية، وتحولت إلى مسلسل تلفزيونى حقق نجاحًا جماهيريًا كبيرًا باسم «درب الطيب» إلا أن مؤلف النصين اكتفى بهما، مؤمنًا بأن الأهم هو الكيف لا الكم، كما أن دراساته وكتبه النقدية تمتعت بهذه الرؤية الإبداعية أيضًا؛ ليصدق فيها قول القائل «بأن النقد هو رؤية إبداعية والإبداع هو رؤية نقدية».

تناقش المسرحية فكرة زواج القاصرات فى الصعيد حرصًا على قيمة الشرف التى تأتى فى المرتبة الأعلى عند الجنوبى

كتاب «مولد البطل فى السيرة الشعبية» لأحمد شمس الدين الحجاجى كتاب صغير الحجم، ولكنه ليس قليل القيمة على الإطلاق؛ فهو كتاب مكثف وبسيط وعميق فيما يطرحه من أفكار ومعانٍ مبتكرة، وهذا المقال لا يتوخى تقديم عرض له أو لفصوله بأى حال من الأحوال. إنما يتوخى فى المقام الأول قراءة أفكاره وإبرازها بقدر ما هو ممكن. صدرت النسخة الأولى من الكتاب عن «دار الهلال» عام ١٩٩١م؛ لكنه لم يتوقف أبدًا منذ ذلك الحين عن إثارة الجدل حوله، بعد أن اتخذ موقعه باعتباره أحد أهم المرجعيات فى باب دراسة السيرة الشعبية.

مولد «البطل»
فى السيرة الشعبية

د. سمير مندى

يقبض الكتاب على لحظة العبور ذات الكُلفة الباهظة من الشفاهية إلى الكتابية فى السيرة الشعبية، وهى لحظة مُكلفة لأنها مزقت، فى عبورها، آصرة التصادى بين مُنشد السيرة وسميَّعتها. شمس الحجاجى يعيننا على استعادة هذه اللحظة الفارقة التى استلبها النص المكتوب، من النص المَرْوى أو المُنْشَد، وذلك بتذكيّرنا أن السيرة الشعبية أولاً وأخيرًا أداء. لا يتعلق هذا الأداء بحركات أو إيماءات أو ما شابه يقوم بها الراوى؛ إنما يتعلق بوصل انفعال الراوى بما يُنشده وصلاً باستجابة سميَّعته. بحيث يكون الإنشاد مصحوبًا بجس نبض مستمر وتوتر يقل أو يزيد بزيادة أو قلة انفعال السميَّعة بالأحداث. خلال ذلك يكشف الحجاجى عن مفارقة حياة السيرة وموتها بتوترها فى المنطقة الوسطى بين خيال راويها وخيال سميَّعتها. يصل الحجاجى بهذه المفارقة إلى ذروتها عندما يتحدث عن السيرة التى تتوهج أو تسقط بتوهج الراوى أو خفوت أداءه. إن الراوى الذى يتخلى عنه انفعاله بالسيرة يتخلى عنه فى الواقع إيمانه بها. بعبارة أخرى؛ فإنه يغدو كافرًا ببطل تتكئ بطولته، أولاً وأخيرًا، على الإيمان به وبما هو منذور من أجله. مثل هذا الكفر بالبطل أو بالسيرة، سيّان،

يكشف عن مفارقة حياة السيرة وموتها بتوترها فى المنطقة الوسطى بين خيال راويها وخيال المستمعين

يُبطلها من طرف خفى، ويُبطل انفعال السميَّعة بها ويودى بها إلى ما يدعوه الحجاجى «سقوطًا واضحًا». ذلك أن الإيمان بالبطل هو الشحنة الانفعالية التى يضخها المُنشد فى خيال سميَّعته ببطل يمكن أن يكون موجودًا فى كل زمان ومكان كلما دعت الحاجة إليه.

إن البطل تصنعه أزمة اصطفته الأقدار ليتغلب عليها ويجتازها فى ظروف استثنائية، وهى أزمة عَالم مثلما هى أزمة فرد. بمعنى أن البطل وُلد ليجد نفسه فى ورطة ما؛ فالبطل ليس بطلاً لأنه يمتلك قدرات خارقة، أو لأنه مسنود بقوى فوق طبيعية تعينه وقت الحاجة. على الرغم من أن هذه القوى ضرورية لبطولته، ولازمة من لوزام البطولة فى السيرة الشعبية ككل. إلا أنه بطل، أولاً وأخيرًا، لأنه وُلد فى ورطة. ورطة يدفع ثمنها ألمًا وشتاتًا واغترابًا؛ فليست البطولة هدية مجانية من الأقدار. إنها تكليف يفتح أمامه أبواب التهلكة ويُغَرّبه عن ناسه وبلده، وهذا هو مربط الفرس فى السيرة، ومعقد جمالها؛ فالبطل رغم كل ما يتمتع به من قوة وشجاعة ونبل، ما يجعله أهلاً لأن يتبوأ مقعد الصدارة من أهله. إلا أنه دائمًا ما يكون مظلومًا ومنبوذًا من جماعته؛ بل إن الظلم هو الشر الذى يجب أن يعانيه البطل ويقاومه، وسيرة البطل هى المشوار الذى يقطعه من محو الظلم عن نفسه، إلى لحمه مرة أخرى فى جماعته أو مجتمعه الأم، ووصله بالجزء المشطور من هويته. إن السيرة تصنع مفارقتها باستعارة ميزان مقلوب للعدل، أو ما يبدو أنه ميزانًا مقلوبًا؛ فكأنها ترسل لسميّعتها رسالة بأن ما يبدو لهم عين الظلم فى عالم الفعل والتجربة، ربما يكون هو عين العدل فى المشيئة الإلهية؛ فتُسرى بذلك عن نفوسهم، وترفع الغطاء عن



أسامة الرحيمى والحجاجى وسمير مندى

مرجل الحسرة الذى يغلى بداخلهم.
والسيرة وإن لم تُنشد، بالضرورة، خلال أزمة؛ فهى لابد وأن تلامس فى ظرفها الاستثنائى ظرفًا استثنائيًا محتملاً لدى السميّعة، والمُنشد بحرارة انفعاله وقوة إيمانه يوصل رسالة مواساة وطمأنة لجمهوره بأن الأقدار تقف إلى جوار المظلوم وتنصفه، ونجاح الراوى فى إيصال هذه الرسالة هو ما يجعل السيرة فاعلة ومنفعلة من جديد. ذلك أن السيرة، كما ينبهنا الحجاجى، ليست تاريخًا أو وثيقة ولا تتغيا أن تكون تاريخًا لا يطوله التغيير. إن السيرة حكاية سائلة يعيد الراوى صياغتها باستمرار خلال نوبة نشوة أقرب إلى نشوة الجذب الصوفى تغشاه خلالها بروق وإلماعات فيبدل ويعدل، ويضيف ويحذف وفقًا لمزاج محدد يتقاسمه مع سميَّعته. هذه السيولة تصل مداها فى اختلاف رواية الراوى الواحد للسيرة فى كل مرة يرويها فيها.
سيولة السيرة، بهذا المعنى، تسخر من الذين يجهزون مقاسات نوعية أو نصيّة يقيسونها بها. أو يحاولون تصنيفها تحت ماركة الرواية مثلاً. إن السيرة سيرة لأنها تفر من نفسها، بقدر ما تفر من مُنشدها، وبقدر ما ترفض الانصياع لقيود النصيّة. هذا الارتباط العضوى بين السيرة والأداء يطيح بجمالية النص المقروء

يرى أن البطل دائمًا ما يكون مظلومًا ومنبوذًا من جماعته

الخرساء لصالح جمالية أكثر لصوقًا بعالم الفعل والتجربة. بمعنى أنها تعيد للنص جانبه الأنثروبولوجى المفقود باعتباره تصرفًا أو سلوكًا يعيد وصل السيرة بمحيطها الاجتماعى والسياسى؛ ذلك الجانب الذى سقط أثناء العبور من عالم الشفاهية إلى عالم الكتابية.
إلحاح الحجاجى على عدم نصيّة السيرة هو إلحاح على محو وصمة عار الشفاهية عن مرويات التراث بعد أن ألصق بها طه حسين تهمة الانتحال؛ فإن النسيان الذى نقبع تحت وطأته هو نفسه الذى دفع طه حسين إلى تجاهل أن المرويات هى بنت الجماعة وبنت ضروراتها، ومستودع آمالها ورغباتها وانكساراتها، وليست مجرد نصوص جامدة لا حياة فيها، أو وثائق تاريخية تدعى الحقيقة المجردة. ليست الشفاهية عار على السيرة أن تتنكر له، وليس اختلاف مروياتها أو شخصياتها من راوٍ إلى راوٍ ومن مكان إلى مكانٍ ومن زمنٍ إلى آخر دليلا على زيفها أو عدم أصالتها. وليس، بالمثل، مبررًا يجب أن يدفعنا، كما دفع محسن مهدى مثلا، إلى الانسياق وراء أوهام البحث عن أصل، عن نسخة أصلية قابعة هناك كما هى، وعلى نحو ما انطلقت من فم أول راوٍ وأول مُنشد أنشدها. ليست هناك نسخة أصلية ولا نسخة أولى ولا ينبغى لها أن تكون. ما هو موجود هو فحسب نسخ يُنتظر أن تصير نسخًا أخرى كلما رأى الخيال الجمعى لذلك موجبًا، وكلما دعاه داعٍ لأن يعتقد أنه بحاجة إلى نسخة جديدة، فى لحظة جديدة أو استثنائية. وذلك فى سيرورة متصلة منفصلة فى آنٍ واحد، ولتكن هناك عشرات، بل مئات النسخ من أبى زيد وعنترة وحمزة البهلوان وذات الهمة دون أن يكون على السيرة أن تخشى على نفسها من سقوط ورقة الأصل، أو تعتذر عن فقدانها فى غياهب النسيان الجمعى.
بدلاً من البحث عن رواية أصلية أولى ينخرط الحجاجى فى البحث عن مرويات تتفق مع القوانين البنيوية التى لا تتعارض مع ما يجب أن نفهمه عن السيرة الشعبية. إن السيرة الشعبية، لا يمكن أن تقدم، مثلاً، انطباعًا دونيًا عن الجماعة التى أنتجتها؛ إذ كيف يمكن أن تُترجم الجماعة لنفسها من منظور دونى هى التى تروى عن نفسها لتدافع عن هويتها؟ أقول ينخرط الحجاجى فى البحث عن عُمد إنشاد السيرة فى الجنوب، وحال أن يتوصل إلى رباعى رواية السيرة الثقات: الحاج عبد الظاهر وعبد السلام حامد والنادى عثمان وعوض الله عبد الجليل يكون قد توصل إلى رؤيته الخاصة لمعنى السيرة الشعبية ومبناها. يصبح العنوان (مولد البطل فى السيرة الشعبية)، من ثمَّ، بمثابة استعارة لمولد بطل السيرة، ومولد بطل البحث فى ميدان السيرة.

سلسلة العلوم الاجتماعية

٢٠١٠

مولد البطل في السيرة الشعبية

د. أحمد شمس الدين الحجاجي

فكلاهما بطل فى ميدانه. هذا الفهم قار فى قلب كتاب يتضمن شذرات من سيرة الحجاجى الذاتية البحثية خلال ما أسماه «شهر من التيه» بحثًا عن عُمد رواية السيرة الشعبية فى الجنوب. يقول: «ولقد كانت بداية علاقتى العملية بالرواة الشعبيين حين عدت إلى الأقصر عام ١٩٦٧م للبحث فى معتقدات أهل الأقصر عن الأرواح والأشباح، ولأحاول جمع القصص المرتبط بهذه المعتقدات، ثم توقفت بعدها فترة من الزمن لأعود أول يوليو عام ١٩٨٧م إلى محافظة قنا فى صعيد مصر وقد حصلت على منحة من مركز الدراسات الأمريكى بالقاهرة لجمع القصة الشعبية فى محافظة قنا. كان البحث شاقًا عن القصة فلقد كنت أذهب إلى حُفاظ التراث القصصى لأسجل لهم. تصادف أن تلاقى شهر شعبان مع شهر يوليو، وأثناء النصف الأول من شعبان كان مولد أبى الحجاج، وكانت حلقات الغناء منتشرة فى أنحاء مدينة الأقصر، وكنت أسجل فى هذه الحلقات هذه الأغانى التى ينشدها المنشدون. وأخذت أبحث عن الرواة الذين كنت أعشقهم فى صباى: حمدان شيخ العرب الهوارى الذى عشق القص فخرج على تقاليد أسرته، يقص قصة عنترة وأبى زيد الهلالى سلامة يلقيها وهو يقف بعصاه الغليظة مؤديًا أدوار البطولة فى السيرة التى يحكيها. صوته فيه قوة الرياح ورهافة النسيم، وقوة الفارس المحارب ورقة العاشق. كان حمدانٍ يمثل صورة الممثل القدير الذى لم أر له مثيلاً، انطبعت صورته فى ذاكرتى. أخذت أبحث عنه وأدركت أنى أبحث عن بقايا ماض قديم، فقد مات الرجل فى السودان، وهو يعمل رئيس عمال إحدى التراحيل عن عمر يناهز التسعين عامًا. أخذت أبحث عن عطا الله المغنى الذى امتدت شهرته طول المديرية وعرضها. كان عطا الله يتسيد عالم الموال وهو يغنيه، تجمع ذاكرته معظم ما وعت من مواويل ابن عروس وغير ابن عروس اختلطت دون أن يعرف مؤلفها وهو نفسه كثيرًا ما يؤلف ساعة الأداء... فعلمت أنه فى قرية أبى مناع شرق فركبت إلى أبى مناع ومنها إلى أبى مناع شرق أربع مواصلات لقطع مسافة لا تزيد عن مائة ميل لأجد نفسى فى قلب الجبل.. لم يعد عطا الله ذلك الصوت الفريد الذى كنت أسمعه فى طفولتى، كان الرجل قد كبر واقترب من عمر السبعين، ولكنى لم أصب بملل، فإذا كان صوته قد تغيرت حلاوته؛ فإن الموال لم تتغير حلاوته... لقد شعرت فى هذه الفترة بمشقة الطريق مع أن هذه المنطقة أرضى وأرض أهلى وهم كثر، ولكن عالم الهلالية يحتاج إلى دربة كبيرة، وأنا أحوج إلى معلم ليعلمنى تقاليد السيرة. هذا المعلم لا يوجد فى المدارس ولا يوجد بين المثقفين. ولقد وجدته فى منتصف شهر أغسطس أى بعض حوالى شهر من التيه فى دروب المحافظة شرقًا وغربًا، شمالاً وجنوبًا. ففى إحدى سفراتى التقيت بأحد طلاب المرحلة الثانوية الذى أخبرنى أن جده يعرف الهلالية والتقيت بالجد الحاج عبد الظاهر من مشايخ العرب فى قرية الكرنك الجديدة...قام الحاج عبد الظاهر بدور مهم فى هذه الفترة من حياتى. فقد قام بدور المعلم لينقل لى تقاليد الرواية الشفهية.. ولقد تعلمت منه الكثير، تعلمت منه اكتشاف الراوى الجيد والراوى البطال على حد تعبيره... والتقيت بعبد السلام حامد.. وحدثنى عن معلميه الذين تلقى عنهم فهو قد اهتم بالسير الشعبية... وذهبت إلى إحدى حفلات الزفاف بقرية أبى الجود شمال الأقصر، وهناك التقيت بالنادى عثمان... وقد أتى لى بأحد أقربائه.. وهو عوض الله عبد الجليل.. يغنى السيرة وهو يحمل طارًا... كان هؤلاء الرواة الأربعة أهم من جمعت منهم سيرة بنى هلال، وتمثل النصوص التى جمعتها منهم، والنصوص التى حصلت عليها مطبوعة، مادة هذا البحث».

> البطل تصنعه أزمة اصطفته الأقدار ليتغلب عليها ويجتازها فى ظروف استثنائية

> السيرة حكاية سائلة يعيد الراوى صياغتها باستمرار خلال نوبة نشوة أقرب إلى نشوة الجذب الصوفى

عن الأستاذ الأب المعلّم وضحكته الصافية

د. حسين حمودة

الأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى مثال للأستاذ الأب المعلّم الذى تتسم علاقته بطلابه وطالباته بملامح إنسانية لا تتحقق عند كثيرين من الأساتذة. من جهة، هو الحازم الحاسم فيما يتصل بالمواد التى يقوم بتدريسها، أو فيما يتعلق بالرسائل التى يشرف عليها. ومن جهة ثانية، هو المدافع الأبديّ عن طلابه الذين يدرّس لهم أو يشرف على رسائلهم، أو يشارك فى مناقشتها. ومن جهة ثالثة، هو الأب الذى يحرص دائما على السؤال عن هؤلاء الطلاب، وعن أهلهم، ويقدم لهم النصح على سبيل حل مشاكلهم إذا أحس بأنهم يواجهون مشاكل، ومن جهة خارج الترتيب: هو صاحب الضحكة المنطلقة الصافية التى تصدر من القلب وتصل إلى القلب.

والأستاذ الدكتور أحمد شمس الحجاجى، خارج التدريس، مثال ناصع على الاستمساك بقيم إنسانية عظيمة، يدافع عما يدافع عنه بنزاهة وتجرد، خارج كل حسابات شخصية، ويحرص على أن يعود المرضى، وأن يقوم بواجب العزاء، مع كل من يعرف من قريب أو من بعيد، بالقدر نفسه من الحرص على التواصل مع البسطاء من الناس الذين يشعر دوما بأنه ينتمى إليهم وينتمون إليه. وهو، بهذا الاستمساك بهذه القيم، وبغيرها مما يجاورها، يلوح ريفيا أصيلا يسعى فى المدينة، مناوئا إرادتها العمياء التى تنهض على تمزيق الصلات بين الناس، وعلى تكريس الانفصال والتباعد، وعلى الزج بالانشغالات التى تعزل الإنسان عن الآخرين، وتعزله أحيانا عن نفسه.

عرفته واقتربت منه، أول ما عرفته واقتربت منه، فى أوائل تسعينيات القرن الماضى، عندما تولى الإشراف على رسالتى عن أعمال يحيى الطاهر عبد الله (بلدياته.. من الأقصر) بعد رحيل أستاذى الذى كان مشرفا على الرسالة؛ الدكتور عبدالمحسن طه بدر. سلمته الرسالة، وقرأها وناقشنى فيما كتبته، وقدم لى ملاحظاته المضيئة، وكان بعضها مخالفا لما تصورته؛ لكنه لم يجبرنى على القيام بأى تغيير لم أقتنع به، وعند مناقشة الرسالة دافع عنى رغم اختلافه مع بعض ما كتبت (وسوف يتكرر هذا المشهد؛ دفاعه الذى لا يكلّ عن طلابه، فى كل مناقشات الرسائل التى يشرف عليها، وقد أصبحت فيما بعد أشارك فى مناقشة بعضها)، وبعد مناقشة رسالتى اقترح عليّ أن أبدأ العمل برسالتى التالية فى موضوع «الرواية والمدينة»، وقال لى إنه اختار لى هذا الموضوع لأنه يدرك أننى سوف أعمل على استكشافه رغم تشعبه.

فى تلك الفترة كنت أعمل بالصحافة الأدبية، وقد شجعنى أساتذتى على أن أتقدم للعمل بالجامعة، وبعد أن بدأت العمل بها قابلته فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب.. أمسك بيدى وأخذنى معه للمدرج الذى سوف يلقى فيه محاضرته، وفاجأنى بأن طلب منّى الدخول معه والوقوف مكانه وإلقاء المحاضرة، وبعد انتهاء المحاضرة قدم لى ملاحظاته حول أدائى، ولعلها كانت إيجابية. كان حريصا على أن يدرّبنى، دون سابق تنبيه، على أن أكون محاضرا جيدا.



أثناء مناقشة دكتوراه خالد طايع

حكى لى كثيرا، بتنويعات متعددة، عن أسفاره وعن التجارب المؤلمة فى حياته، وكلها تجارب زادته معرفة وبأسا وتفاؤلا (وأضيف: ولم تستطع أبدا أن تحول دون ضحكته الصافية). وحكى لى أيضا، بطرائق مختلفة، عن عالم غنى كتب عن بعضه فى روايته (سيرة الشيخ نور الدين)، ولعل ما لم يكتبه فى هذه الرواية، من هذا العالم الغنى، يستحق كتابات أخرى آمل أن يكتبها. وخلال تأملى الآن لما حكاه، ولما كتبه، ولما شهدته معه من مشاهد، أراه قد عاش الإبداع وظل يعايشه فى حياته كلها، سواء كتب هذا الإبداع أو لم يكتبه.

شاركته وشاركنى المحبة الغامرة لعالم نجيب محفوظ، وأسعدنى بمشاركاته فى «دورية نجيب محفوظ» التى كنت أعمل بها، ومع كل مقالة كان يسلمها لى كنا نتحدث ونتناقش، وكنت أشعر أن المقالة التى كتبها لم تقف عند حدود ما كتبه فى سطورها، وإنما تمتد معه فى تأملاته لأبعادها، إلى آفاق لا نهائية.

هو من القلائل الذين تلتقيهم، وتسلم عليهم، وتنظر فى أعينهم، فتشعر أن الدنيا بخير.

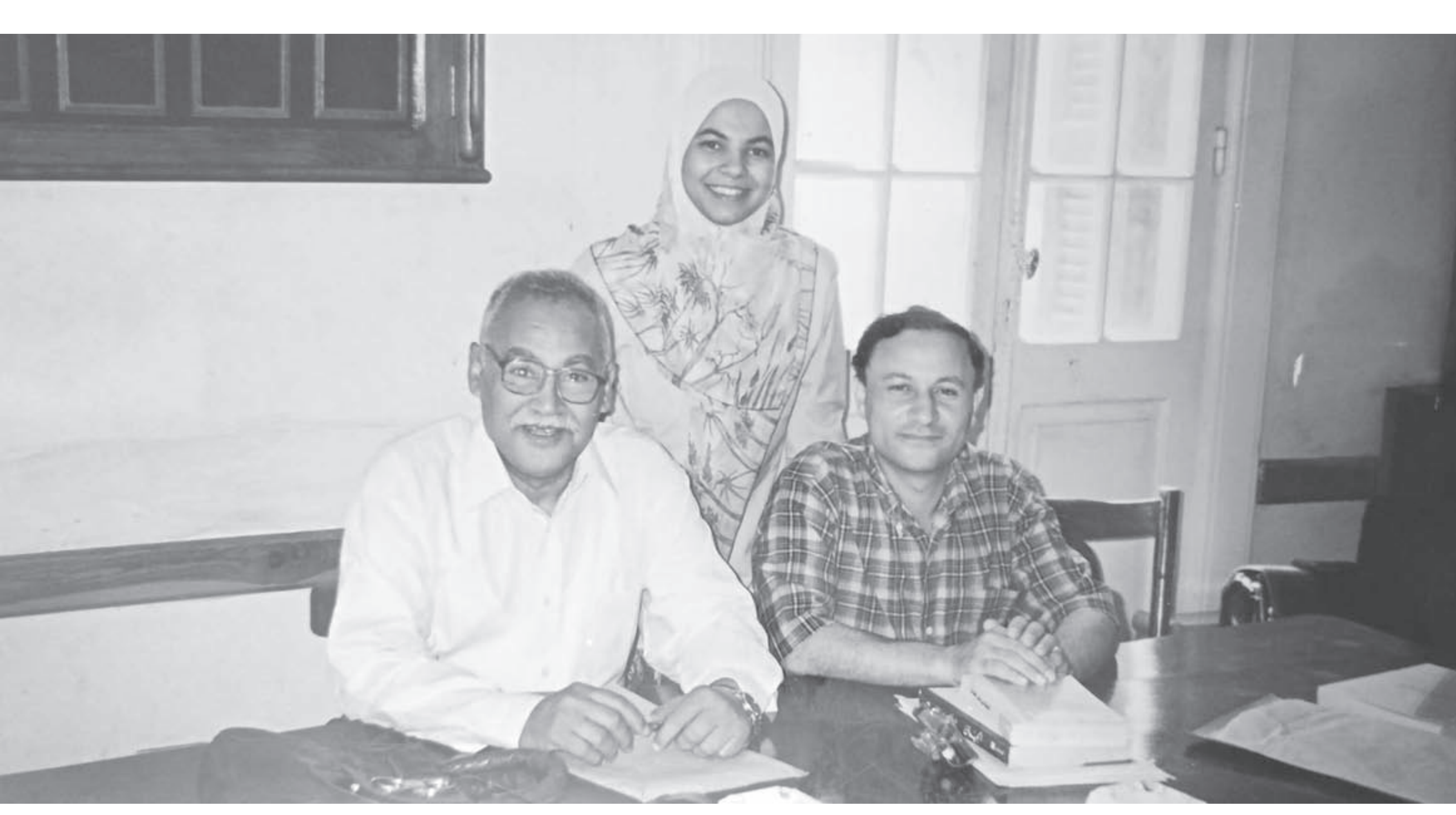
خلال السنتين الماضيتين تزايدت متاعبه الصحية، وربما حددت حركته قليلا، وهو المجبول على الحركة المتصلة. أتمنى له الصحة والعمر المديد، ودوام القدرة على أن يدافع عن طلابه، وعن قيمه وأفكاره.. وأتمنى أن يحتفظ، كما احتفظ دائما، بضحكته المنطلقة الصافية.



الأب الذى يحرص دائما على السؤال عن طلابه، و أهلهم، ويقدم لهم النصح على سبيل حل مشاكلهم إذا أحس بأنهم يواجهون مشاكل

إنساناً وفارساً نبيلاً

تمتد علاقتى بأستاذى الجليل والنبيل د. أحمد شمس الدين الحجاجى عبر أربعة عقود كاملة؛ بدءا من التلمذة عليه بقاعات الدرس فى مرحلة الليسانس، ثم العمل تحت إشرافه فى مرحلة الدراسات العليا، ثم مصاحبته فى مواقف ولحظات كثيرة والتواصل معه بطريقة يومية أو شبه يومية أحيانا، مما جعلنى واحدا من مريديه وأصدقائه. ولعل شهادتى عنه ستحمل بعض أصداء هذه الصحبة الطويلة والممتدة فى هذا الحيز الواسع الذى يمثل ثلثى عمرى الزمنى، ولكن تلك الصحبة له جعلتنى أشهد له مواقف كثيرة ومتنوعة، كما أتاحت لى أن حظوة الاقتراب الشديد من عالمه الخاص؛ لاسيما أن علاقتنا معا تظل من بدئها مبنية على المحبة والتقدير والاحترام المتبادل؛ مما جعلها مصدرا من المصادر التى تمدنى بطاقات شعورية ثرية أتمكن بها من مغالبة صعوبات الحياة التى لا تنفك تواجهنى كما تواجه غيرى من البشر، لكننى أجد فى عطاء أستاذى وصديقى د. أحمد شمس دائما ما يجعلنى أكثر قدرة على تفهم جوانب الحياة ومسالك الناس الذين أتعامل معهم أو أقرأ لهم أو أقرأ وأسمع ما يقال عنهم. فعطاؤه لى مدد فياض من المحبة للبشر والإنسان وقدرةٌ على رؤية البشر فى ضوء سياقات حياتهم؛ مما يجعلنى قادرا - فيما أظن- على تفهم مسالكهم وتلمس الأعذار لهم - وربما لنفسى أيضا- عن الأخطاء أو أوجه القصور أو الغفلة التى لم تبْرأنا طبيعتنا الإنسانية من أن نقع فيها أو نستجيب لها.



د. سامى سليمان أحمد

لعل القيم الأساسية التى بدت لى فى أحمد شمس، منذ تتلمذت عليه فى مقاعد الدرس بمرحلة الليسانس، تأتى المحبة فى أولها؛ فهى تلك المحبة الغامرة للبشر، على اختلاف توجهاتهم وانتماءاتهم، وبذل الجهود كلها فى التعبير عن صور المحبة من مساعدة ومد يد العون وتكرار النصائح التى تقى من ورود مواطن الزلل ومواضع التهلكة.. ولعلى لست وحدى فى إدراك غمرة تلك القيمة مسالك أحمد شمس؛ فتلاميذه يشعرون بمحبته الفياضة للبشر فى كل ما يصدر عنه من سلوك سواء أكان معلما أم موجِّها أو ناصحا؛ فهو يصدر فى كل مسالكه مع الآخرين عن مشاعر المحبة الغامرة التى تكنُّها نفسه للبشر والحياة. وكم عايشته ورأيته فى مواقف كثيرة - طوال رحلتى الممتدة معه- يحيا آلام الناس وتؤرقه مشاكلهم وتضنيه احتياجاتهم إلى الرحمة بهم والشفقة عليهم؛ فيقدم من تلقاء نفسه كل ما يمكنه تقديمه من عون ودعم، ماديا كان أم معنويا، لهم عن رضا وقناعة كاملة دونما تقصير أو توانٍ ولو لفترة قصيرة. وكم رأيت من قدم لهم عطاءاته الإنسانية يعبرون عن تقديرهم وامتنانهم له؛ لما منحهم إياه من دعم يقيهم الوقوعَ فى مواضع الزلل أو الاستسلام لمنازع قد تؤدى إلى التهلكة؛ فكان دعمه وسيلة لهم للبقاء والنهوض ومواصلة العمل، والسعى إلى الإنجاز.

واقترنت تلك القيمة بقيمة أخرى لا تقل عنها نبلا ورهافة، وهى قيمة الإخلاص الشديد، الذى لا تكاد تحده حدود أو تقف دونه موانع، فى أداء العمل وبذل الجهد المتواصل فى إنجاز مهامه بوصفه أستاذا ومشرفا. ولعلك حين تسأل من تتلمذوا عليه ستجد أنهم يجمعون على شعورهم بتغلغل قيمة الإخلاص فى كل ما قدمه لهم أحمد شمس الدين الحجاجى؛ ولهذا صار فى وجدانهم نموذجا للإخلاص الشديد والتفانى فى العمل وإسداء المحبة للآخرين. وكثيرا ما عشت لحظات أرى فيها إحساس طلاب أحمد شمس بما منحهم من عمل سمتُه الإخلاص الذى صار عنوانا للمحبة الغامرة التى يقدمها أحمد شمس للآخرين أيا ما كانوا وأيا ما كانت صلته بهم. ولعلى لاحظت كثيرا أن من اتفقوا مع أحمد شمس أو من اختلفوا معه، لا يكادون يختلفون معًا فى إقرار الحضور الدائم للإخلاص فى مختلف مساعى أحمد شمس. ولا يبدو لى هذا الأمر إلا أنه نتاج للبيئة الصوفية التى نشأ فيها، وما زال يمارس حياته فى رحاب عالمها بما فيه من تعاليم أخلاقية جوهرها المحبةُ التى تجعل من الإخلاص سمة لصيقة بأى مسلك يمارسه الصوفى الطامح إلى أن تبنى الحياة فى أداءاتها المختلفة على قيمتى المحبة والإخلاص لتكون حياة جديرة بالحياة؛ أى بأن تعاش، وأن تظل حياته وسيرته تحقيقين دائمين لهاتين القيمتين؛ فبدونهما تفقد الحياة أهميتها وبدونهما تفقد السيرة دلالتها من حيث موروث دال على ضرورة هيمنة السلام مع النفس والعالم والأشياء؛ مما يخلع فى النفس الإحساسَ الدائم بالتوائم مع البشر كما هم ودون أى تعالٍ عليهم، مع السعى الدائم إلى التماس ما يفسر أخطاءهم او وجوه النقص أو جوانب السلب التى تظهر فى سلوكهم أو فى مواقفهم.

وتقترن بهاتين القيمتين فى عالم أحمد شمس وسلوكه قيمةُ التسامح مع الآخرين؛ بالقدرة على غفران سقطاتهم والتجاوز عن زلاتهم، والترفع عن رد الإساءة بمثلها أملا فى أن يؤدى التسامح إلى شعور المخطئ بضرورة الإقلاع عن الخطأ والرجوع إلى حال التوازن فى المسلك تجاه الآخرين، ويبدو لى أن من يتأمل مسالك أحمد شمس وطرائقه فى التعامل مع الآخرين والتواصل مع مختلف مع من يتواصل معهم سيلحظ أن هذه القيم الأساسية، الفاعلة فى مسيرة أحمد شمس وعلاقاته بمن يحيطون أو يتصلون به، قد جعلت من سمة الرضا عن النفس والرضا عن مسيرة العمل سمة جلية فى وجدان أحمد شمس مما جعله يحيى فى حال دائم من القناعة بما قدمه، وتقبل وجوه التقدير التى نالها من الآخرين؛ ولذا يحيى أحمد شمس دائما فى حال من السلام مع النفس ومع الآخرين مكتسبا محبة ممن تواصلوا معه أو تعلموا على يديه أو صحبوه لفترة قصيرة أو طويلة. ولعله جعل من تلك الحال مقاما - بالمعنى الصوفى- يثبُتُ فيه على قناعته ورضاه ليبقى متصالحا مع نفسه ومع الآخرين. وإذا كان أحمد شمس قد خاض معارك عديدة فى مجال الثقافة وكذلك فى مسيرته الأكاديمية الممتدة؛ فلعل أبرز ما خلَّفته تلك المعارك أنها دلت على الانسجام التام بين قيم أحمد شمس ومسلكه بوصفه مثقفا وكاتبا ومعلما. وما أسعده بتحقيق ذلك الانسجام وما أسعدنا نحن أيضا تلاميذه الذين رأوه دائما فارسا شجاعا ونبيلا يخوض غمار معارك فى ميدانى الثقافة والتعليم دون أن يتخلى عن شعوره الراسخ بالسلام مع نفسه ومع الآخرين؛ فهو نموذج يماثل نماذج أبطال السير الشعبية العربية فى عطائهم لجماعاتهم وفى حملهم رايات الدفاع عن القيم النبيلة مهما كلَّفهم هذه من تضحيات؛ لأنهم يحملون أمانة تحقيق القيم الإنسانية النبيلة التى لا تقوم الحياة الإنسانية الحقة إلا بترسيخها فى وجودنا الاجتماعى والإنساني، ولهذا صار أحمد شمس بطلا لسيرة طويلة أسهمت فى صنع تلاميذ ومريدين وأحبة يشعرون دائما أنهم محظوظون أن صحبوا أحمد شمس نموذج البطل المعاصر للسيرة الشعبية، كما يشعرون أيضا بأن هذه الصحبة مصدر بهجة وسعادة فى حياتهم.

حفظك الله أيها الأستاذ والصديق والعالم الشامخ الرفيع وجعل ما غمرتنا به من محبة زادا دائما نستعين به على مغالبة تحديات الحياة.. حفظك الله أيها النموذج المتفرد، وجعل من محبتنا لنا قدرا من رد جميل ما جعلته جميلا وبهيجا فى حياتنا..



واحد من الأولياء الأحياء، وقطعة كبيرة من نور تمشى على الأرض؛ عميد الأسرة الحجاجية فى الأقصر وسائر أنحاء القطر المصرى، وهذا أساس، هو سليل القطب الكبير سيدى «أبو الحجاج الأقصرى»؛ نموذج رائع وحقيقى للإنسان المصرى الصعيدى الأقصرى، يمثل الجيل الناصع الممتلئ بكل شىء جميل، وعالم جليل فى مجاله ما أن يمسك طرفًا فى حديث إلا وينهمر العلم والجمال، وتفيض العذوبة، وتتجلى المعارف كسيل متدفق. يتمنى لو يتفوق عليه تلاميذه؛ فيأخذ بأيديهم، ويفتح لهم آفاق العلم والمعرفة، ويساعدهم على أن ينهلوا من مصادره التى يعرف ويمتلك الكثير من أسرارها.

وجه الأقصر الممتلئ بالمحبة

حسين القباحى

واحد من الأولياء الأحياء؛ فإذا أردت نموذجاً للبساطة والأريحية والتواضع الجليل كان هو، ولفرط بساطته لا يمكن لأحد اقتحامه؛ بل هو المقتحم المفتوحة له الأبواب والقلوب. ما إن تقترب منه إلا وتغترف وتنهل. يشعرك وأنت الصغير أنك الأكبر، ويجعلك وأنت البعيد المتباعد القريب المقرب، وإذا كنت له البعيد المجافى؛ فأنت الحبيب المحبوب، هو رجلٌ القليلين.

يشبهونه فى زماننا بأنه تربى فى مناخ (يا قطب دائرة الأفلاك خذ بيدى/ وكن أمانى فى الدارين يا سندى/ يا لَهْزم القوم كن للقلب ملتفتا/ واكشف غطاه أبا الحجاج بالمدد/ فشمس أسراركم فى الكون ما أفلت/ وبدر آلائكم يسمو على الأبد/ يا لُبَ لُبِ الهدى يا نور جوهره/ لأنت بالعز والأنوار معتمدى) وهذه الأبيات لا يكاد يكون هناك أقصرى واحد لا يحفظها ويتمثلها فى حياته منهاجًا ونبراسًا للمحبة والدوران فى فلك السيد القطب وأحفاده؛ فالليالى العامرة بالذكر، وجلسات تلاوة القرآن والأدعية المأثورة التى تعطر المواسم. أما وقد نشأ فى بيت واحد من أهم شيوخ الحجاجية المشهود له ولهم بالطيبة والسماحة وسعة الأفق؛ إذ لا يمكن الحديث عن وإلى أستاذى وشيخى وعمنا جميعًا الأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين دون أن نتطرق أو نطوف معًا فى أرجاء هذه البيئة الخصبة التى ترعرع فيها، وشرب من معينها منذ بدأت خطواته الأولى لاكتشاف العالم، والتجوال فيه معرفيًا وإبداعيًا؛ فالأقصر كما تعلمون هذه المدينة النائمة دومًا على تراثٍ وحضارة ومعارف وإبداعات وكنوز من العطاء الإنسانى الطيب النقى؛ بيوت الحجاجية قبل ستين أو سبعين عامًا كانت مبنيةً أعلى «البِربَة»، وهى الركام الذى غطى به الزمن جزءًا كبيرًا من ساحات معبد الأقصر، ويعلوها المقام الرفيع لسيدنا أبو الحجاج الذى تصنع مئذنته الفريدة مع برج كنيسة مجاورة من العصر القبطى، ثم المسلة الشامخة أمام صرح المعبد فى مساحة لا يزيد ضلعها عن مائة متر تقريبًا؛ لترسم صورة فريدة لهذه الحالة الفريدة من التسامح والتعايش والتطلع الدائم إلى السماء. فى هذا

سعيه لجمع السيرة الهلالية ومحبته وصداقته لرواة السيرة ومبدعيها السيارين بها فى القرى والنجوع واحتفاؤه بهم غرس فى نفوسنا محبتهم ومحاولة التقرب إليهم

المربع الفريد خطا الحجاجى خطواته الأولى، والتقت عيناه وتفتحت لترى وتحلم، ومع هذا على امتداد البصر يستيقظ النيل العفى كل صباح ومعه تتفتح أبواب اليقين فى عقل الفتى الواعى؛ ليرى أهله وقد أحاطهم الناس بالتبجيل والتقدير، وغرسوا معهم بذور المحبة للناس والحياة، ثم توجهوا بهم ومعهم إلى هذه الهالة الرائعة من الصفاء الروحى، والشغف المتزايد إلى المعرفة التى ورثها شيخنا الدكتور عن آبائه وأجداده.

فى هذا المناخ المكتظ بالروحانيات العالية المحاصر بالفن والإبداع فى الرسم والنحت والنقوش والبناء الشامخ والعلوم المختلط دائمًا بالأدعية والابتهالات، وصخب المنشدين، وصيحات المتأوهين المجذوبين لدلال اللحظات، والأمسيات العامرة بالذكر والقرآن كانت المواسم والاحتفالات الدينية معينًا آخرا، وفرصةً سانحةً أخرى للتحليق المستمر المتابع لأجواء من الاختلاط والامتزاج بالروح العفية لإبداعات شعبنا الطيب؛ ففى مساء كل خميس، ومع كل مناسبة دينية يجتمع درايش وأبناء القطب الكبير لتلاوة القرآن وقراءة الصلوات والأدعية والاستماع والاستمتاع بالإنشاد والابتهالات، وإذا ما حل شهر شعبان تغير وجه الأقصر وقراها ونجوعها والمدن المجاورة لها، وتفتحت الأبواب لاستقبال محبى وعشاق السيد، وامتلأت الساحات والميادين بكل ما تختزنه الذاكرة الجمعية من إبداع؛ لتأتى أيام شعبان حتى ليلة الرابع عشر بهذا التراث الشفاهى والمادى المختزن والمستقر بنعومة وثقة فى وجدان المحبين؛ ليكون وجبة شهية وخزينًا مثمرًا لكل مبدع؛ لتبقى لحظات الاحتفاء والاحتفال بالدورة -وهى الطريقة المتوارثة لسير المحمل والتوابيت التى تمثل مقام القطب الكبير ومقامات باقى الأولياء فى المحيط الجعرافى- ماثلة فى أذهان كل من شهدها، ولكى يصبح الفتى الصغير بعد أن يكبر وينضج ويتنقل بين أرجاء المعمورة فى عوالمها الغارقة فى جداول الحداثة الفارغة من الروح؛ فلا تمنعه السنوات التى قضاها فى أمريكا وكوريا وغيرها من الدول والبلدان، ولا ما رآه وعايشه من تقاليد وعادات لا تمنعه الألوان الزاهية والمصابيح الوضاءة عن أن يصبح جزءًا مهمًا وفاعلًا ومؤثرًا فى إتمام وإنضاج ورسم والحفاظ على كل تفاصيل إحياء مولد جده القطب الكبير.

يفاجئنا باتصال، وبسؤال عن أحوالنا، وبحث مستمر عن الغائبين منا

هو من يجادل الجهات الرسمية، ويجمع القلوب المتنافرة ويؤلف بين الأضداد، ويسخر كل الإمكانات لإنجاح هذا الحدث والحفاظ عليه وإبرازه بالصورة التى تليق بمقام ومكانة الجد ومحبيه. أتذكر أيام شبابنا الواعد ونحن نسعى جاهدين كجيل بدأ يحاول مد خطواته نحو الإبداع والمعرفة باحثًا عن قدوة أو معين أو من يمد يد العون ويدل على الطريق، وقد كانت شخصية أحمد شمس الدين الأستاذ الجامعى الذى يملأ الدنيا ذكره ويتحدث الناس عن إبداعه ونراه بين أهله الذين مدوا جسور المصاهرة والنسب لمعظم عائلات وقبائل الأقصر؛ ليصبح بإمكان أى واحد منا أن يجد طريقًا إليه ودون أن نسعى أو نجهد أنفسنا كان هو الساعى والباحث والمؤازر لكل من ينتظر الفرصة ويمنعه حياءٌ أو تردد.

عن طريق أحمد شمس الدين ومن خلاله بدأت تتسرب إلى الأجيال الصاعدة فى الأقصر روح المثابرة على الإبداع والسعى إلى المعرفة، ومن خلاله تعرفنا على الرموز الأقصرية والجنوبية التى سبقتنا، ومن خلال جلساتنا معه فى مندرة بيته أو فى الساحة الحجاجية القائمة على يسار الصاعد إلى المقام المستندة إلى أبهاء معبد الأقصر.

أحمد شمس الدين القائد الثقافى الذى سرنا فى معيته، وكان يتركنا بكل المحبة والإيثار لنتقدم، وأن نكون فى الواجهة. الكثير من المواقف والذكريات الناصعة مثل عرفانه الدائم بمحبته لأساتذته ومن تلقى شيئًا من العلم على أيديهم؛ فأحاديثه عن سهير القلماوى جعلتنا نبحث كتبها ونقرأها، وسعيه لجمع السيرة الهلالية ومحبته وصداقته لرواة السيرة ومبدعيها السيارين بها فى القرى والنجوع واحتفاؤه بهم غرس فى نفوسنا محبتهم ومحاولة التقرب إليهم والسعى إلى صداقتهم. أذكر أننا كنا بصدد الإعداد لدورة جديدة من مهرجان طيبة الثقافى الدولى، وكان قد نزل بالأقصر رئيس مجلس أعلى معروف بالفظاظة والغلظة وعدم اهتمامه بالثقافة، وبعد أن دخلنا إلى مكتبه وتم التعريف بشخصية الدكتور أحمد شمس الدين حدثناه فى طلب مساهمة المدينة من خلال صندوق التنمية المحلية فى تمويل المهرجان؛ فإذا بالسيد رئيس المدينة يعرض علينا أن تساهم المدينة بمبلغ ألفين فقط من الجنيهات؛ فإذا بأحمد شمس الدين ينتفض واقفًا ليقول لى (هيا ياحسين لقد دخلنا هذا المكان بالخطأ) وخرجنا ليبحث هذا الرجل بعد أيام قليلة عن أحمد شمس الدين، ويطلب اللقاء معه، ويقدم دعمًا سخيًا للمهرجان. أما أجمل الأيام التى قضيتها مع الدكتور أحمد شمس الدين؛ فقد كانت فى الإمارات؛ ففى ذات صباح اتصل بى الصديق الدكتور محمد أبو الفضل بدران وكان وقتها يعمل أستاذًا فى جامعة العين؛ ليسألنى عن رقم هاتف الدكتور شمس الدين، وعندما كنت أتلو عليه الرقم المصرى أخبرنى أنه يريد الرقم فى الإمارات، ولم أكن أعلم أن أستاذنا موجود فى الإمارات؛ حيث كنت قد التقيته قبل أسابيع قليلة فى الأقصر أثناء إجازتى؛ فأخبرنى أن أستاذنا موجود فى دبى كأستاذ زائر فى جامعة الإمارات؛ فاتصلت ببعض الأصدقاء، وحصلت على رقمه لأحادثه معاتبًا ومرحبًا ولألتقى به، وتبدأ جولاتنا سويًا فى كل المواقع والساحات الثقافية فى الإمارات، ولأترك شقتى لأصحبه فى محل إقامته لمدة شهر تقريبًا حتى موعد سفره، وشهدنا سويًا وفى صحبة الصديق محمد أبو الفضل بدران أجمل الأيام وأكثرها قربًا من عالمه الإنسانى الأنبل ومعينه الإنسانى الذى لا ينفد.

أحمد شمس الدين -هكذا نقولها نحن أبناءه المحبين دون حساسية غياب الألقاب؛ لأننا تعودنا القرب منه — نشتاقه، ونبحث عنه، وننتظره، وكثيرًا ما يفاجئنا باتصال هاتفى سائلًا عنا، ومستفسرًا عن أحوالنا الخاصة والعامة، وإذا ما عاد إلى الأقصر دعانا للقائه؛ فنهرول فرحين، ويجتمع الأصدقاء والمحبون، وقد ننشغل نحن أو ننسى أو تلهينا المشاغل، وتجرفنا سطوة الأحوال، وتوالى الأيام؛ لكنه يبقى البهى والأجمل والأنبل. يفاجئنا باتصال، وبسؤال عن أحوالنا، وبحث مستمر عن الغائبين منا.





عبيد عباس

شاعر

وادى العميان والحاسة المفقودة

أذكر أنى كتبتُ على صفحتى، منذ سنوات، رأيًا لأحد المفكرين الإسلاميين المعاصرين، ربما كان لجمال البنا أو محمد شحرور لا أذكر، وكان، فيما أذكر، مخالفًا للرأى الشائع بين الناس، عندما وصلتنى رسالة صوتية من أحد أقاربى المقيمين فى إحدى دول الخليج يقول لى نصًا «إزاى يا أستاذ عبيد تنقل لهذا الزنديق؟ حزين لأنك تعتنق هذا الأفكار العلمانية الملحدة».

غالبًا كنت أتجاوز مثل هذه الرسائل والتعليقات المتعصبة ترفعًا عن جدال عقيم بين مستويين مختلفين وربما متناقضين من التفكير، لكن لا أدرى لماذا شعرت بالغضب هذه المرة، وانتابتنى رغبة طفولية ملحة فى المواجهة، ربما لأنى أعرف الرجل بشكل شخصى، ويؤذينى أن يحمل انطباعًا سلبيًا عنى.

وبالفعل، بدأت معه بتبسيط الأمور، شارحًا له الفرق بين العقيدة والشريعة والفقه، موضحًا أن كلام الفقهاء والمفسرين كلام بشرى اجتهادى يحتمل الصواب والخطأ، ولا يطعن فى عقيدة الإنسان أن يعتقد فى تفسير دون الآخر ما دام ينطلق من الإيمان بالله وبرسوله وبصدق النص القرآنى الكريم، سيما أن المذاهب الفقهية نفسها تقوم على الاختلاف، و و...

ولأننى أعرف أن مثله لن يقبل أى رأى إلا أن يكون منسوبًا لرجل دين قديم، أخذت أرسل له آراء بعض العلماء القدامى المعتبرين الذين يقولون الرأى نفسه، فاكتشفت أن المشكلة عنده أنه لم يسمع من قبل بهذه الآراء الأخرى ممن يثق فيهم من رجال الدين، ولأنه لا يقرأ ولا يبحث، كان يظن أن كل ما يعرفه عن الدين هو الدين، وما عداه ضده، ويبدو أنه قد أصيب بالارتباك والتشويش من اصطدام التصورين، القديم والجديد مما جعله يرسل لى، فى آخر النقاش الذى استمر أيامًا، رسالة صوتية من جملة واحدة جعلتنى أشعر بالندم على هذه المناقشة كلها، كانت رسالته: «إزاى؟ يعنى كل اللى عرفناه دا إيه؟ كدب؟ إزاى»، كان صوته مهزومًا، ضائعًا كمن يسير فى رمال متحركة، ويبحث، بلا جدوى، عن يابسة.

أشفقت عليه إشفاقًا كبيرًا، وكدت أتراجع وأقول له: أرجوك لا تصدق حرفًا مما قلت، مؤمنًا أن نصيب العوام من المعرفة لا يجب أن يتجاوز الظاهر، كما قال ابن رشد، وأنهم يجب أن يسكتوا عن المعانى التى لن تستوعبها عقولهم، بتعبير الغزالى، كى لا يخاطروا بدينهم، وأن يسلِّموا تسليمًا مطلقًا لأهل العلم.

لكنى عدت وقلت لنفسى: إن هذا المنطق يشبه المسكن الذى يؤجل الألم، ولا يعصم من المواجهة، الضوء المباغت قد يربك العين فى البداية ولكن سرعان ما تعتاد عليه، وعلى المثقف أن يكون هذا الضوء، الصوت الذى يجرح الصمت ليعالجه، ويكوى إذا لزم الأمر المناطق المصابة بالنار، بتعبير نزار قبانى. غلق الأفكار على أصحابها لا يخلق سوى مجتمع من العميان الذين لا يبصرون فقط؛ بل ليس لديهم فكرة عن الإبصار نفسه كما حدث لبلد العميان فى رواية الإنجليزى هربرت جورج ويلز.

تحكى الرواية عن مستكشف سقط، أثناء تسلقه لأحد الجبال، فى وادٍ غامض يسكنه كُمْه (جمع أكمه وهو الأعمى ممسوح العينين أو الذى وُلد أعم) ليس لديهم فكرة أصلًا عن العيون ولا عن البصر ولا الضوء ولا الشكل؛ لأنهم متوارثون العمى جيلًا بعد جيل، حتى إنهم ظنوه كائنًا غريبًا بسبب بروز عينيه، وكان الزمن عندهم جزأين؛ باردًا ودافئًا، وهما يقابلان الليل والنهار، وكان الآخر عندهم هو الصوت حتى إنهم كان يظنون صوت الطيور التى ترفرف حولهم ملائكة.

طبعًا لم يصدقوا كلامه عن الشمس والقمر والأنهار والأشجار، فظنوه مجنونًا. لذلك لم يكن أمامه سوى أن يتراجع لكى يستطيع أن يعيش بينهم، ويعترف بعدم وجود شىء اسمه بصر، لكن المشكلة كانت أنهم أرادوا استئصال ذلك الورم؛ عينيه، حتى يصبح طبيعيًا مثلهم. وكأن عماه أصبح شرط وجوده بينهم، وهنا يقرر الهرب.

وكأن هذا بالضبط هو شرط وجودنا بين من لا يعرفون، إما أن نهادنهم ونؤيدهم ونعيش فى ظلامهم، فنصبح مثلهم، وإما أن نواجههم، ونأخذ بأيديهم، على الأقل، إلى المشترك بيننا وبينهم، وهو أن ما لا نراه لا يعنى أنه ليس موجودًا، فالظلام ربما لا يعنى غياب الضوء، ولكنه بسبب غياب حاسة ما نرى بها الضوء، أو الجمال، أو الحقيقة.

الطريق إلى المقبرة

هذه الأرضُ الباردة
كيف يمكنِ أن تكونَ وطنًا
لروحٍ أنهكتْها الهزائمُ
المتوالية
لكنكِ لم تُخطّطى
للمجىء إلى هنا
والطريقُ إلى المقبرة
كان مسكونًا بالضجيج
وبأصواتِ من ظلّوا
عالقين بكِ
فدفنتِهم جميعًا فى جسدٍ
أثقلتْه أشباحُ الفقد
فصرتِ تسألين بيأس
لماذا اختارَ أبوك
هذا المكان البعيد
كى يرقدَ فيه وحده؟!
وها هم قد محوا اسمه
ونزعوا عنه كلَّ هويةٍ
تدلُّ عليه
ولم يتركوا لكِ
ولا حتى شجرةً صغيرة
تُخبئين تحتها نُدبات
الطفولة
فرُحْتِ تفتّشين طويلًا
عن كيمياء للألم
تناسب رئتَكِ المثقوبة.

كافكا

فى مدينة غائمة
-لا روحَ لها-
وفى بارٍ قديم
يليقُ بالغرباء
راحتْ تبحثُ عن وِجهة
للهرب
كأنها تخطّطُ لتفادى
عدو محتمل.
كان يفصل بينهما
بضعةُ سنتيمترات
وشريطٌ طويلٌ
من الذكريات الموحشة.
جاهدتْ كثيرًا
كى تزيحَ -كلما أمكن-
ظلَّهُ المنعكسَ
على الجدار
لئلا تصطدمَ به
وأبعدتْ الكؤوس التى
فَرغتْ.
وظلتْ لوحةُ كافكا
فى الحائط المقابل
نبوءةً تخبرها
بأن وجودَها صار مسخًا.
وأن ما حسبتْهُ حبيبًا
صارَ بقعةً داكنةً فى القلب.



قصائد | عبد المقصود عبد الكريم

انتشاء

مثلَ الجبابرةِ الذين ينتفخونُ بالقبض على أعناقِ الضعفاء
كثيرًا ما ينتفخُ الشعراءَ بالقبضِ على أعناقِ المشاعر المستأنسة،
وحين تتدفَّقُ فى عروقِهم قطراتُ الشجاعة ينتشون بالقَبضِ على حفنةٍ من المشاعر المشوهة، حفنة خرجت للتو من غرف التجميل بعد جراحات فاشلة.
لكنه كثيرًا ما يقعُ فى قبضةِ مشاعرَ متوحشةٍ
كثيرًا ما يجلس عاريًا فى العاصفة
يبكى
ولا يعرف إلى أى دربٍ يفرُّ
أو بأىِّ الكلماتِ يلوذ،
والمشاعر المتوحشة تلوى عنقَه،
تقيد يديه ولسانَه،
وتتركُه عاريًا يبكى،
وفى النهاية يفر مثل صياد جبان
يرمى شباكَه
على أعناق حفنة من المشاعر المستأنسة
أو المشاعر المشوهة
يقيدها فى نصوص صدئةٍ
وينتشى مثل طاغيةٍ أسطورى.

قَسَم طِيْب العناق

أقسم بالدلتا
بالوادى
بالنيل
وبحر الرمال عن اليسار
والهضاب عن اليمين
أقسم بأننا تعارفْنا
وعرفْنا «طيب العناق على الهوى»
قبل ذاك الشاعر بقرون.
أفكِّرُ أحيانًا:
لم يفكِّر الملك القديم فى دمج المملكتين إلا حين رأى شيخًا من الدلتا، ربما كان شابا، أو فتًى صغيرًا، متيمًا بامرأة من الوادى، ربما كانت صبية أو فتاة صغيرة.
وكلما رأيت عينيك أتذكر:
رأيت هاتين العينين من قرون،
أقسم أننى رأيتُهما وأننا تعارفْنا وعرفْنا «طيب العناق على الهوى» من قرون وأن كل الأوراق التى تحمل شعار الجمهورية زائفة؛ شهادة الميلاد زائفة وبطاقة الرقم القومى زائفةٌ، زائفةٌ كل قصاصة يُفهَم منها أننا منذ قرون لم نتعارفْ ولم نعرف «طيب العناق على الهوى».

إله أسطورى

حين يكون جسدًا هنا
وروحًا هناك
حين تختلُّ عقارب الزمن
لتتوقفَ أو تترنح،
يعلم أن فى الأفق صيدًا
يقتنصه
ويتثاءب مثل إله أسطورى
انتهى من خلق يفوق طاقة الآلهة،
وينامُ
ولا يستيقظُ إلا وقد التأم
جسدًا وروحًا.

صيد

فى القفص الصدرى قلب
حائر بين الرئتين،
قلب تزحف فيه قافلةٌ
من شعوب وأفكار بائدة،
قافلة تجر وراءها غبار السنوات،
لكن، فى لحظة استثنائية،
قد يقفز فى القلب صيدٌ ثمينٌ،
عشقٌ من نوع ما،
يحاصره،
وفى لحظة استثنائية
يصطاده وينام بعمق.



إلى: ن.ع

عبد الوهاب الشيخ

كيف يدخلُ قلبى ممالكَهُ
والغزالُ الذى يشتهيهِ فؤادى
ما من مثيلٍ لفتنتهِ
إن طلبتُ مثالَهْ.
هو النور فى محفلِ القدسِ
شمسٌ إذا طلعتْ
أشرقَ الكونُ من حسنِها
وأفاضَ على العالمينَ جمالَهْ.
أقولُ له:
أنتَ يا توأمَ الروحِ روحى
بصرتُ بها من قديمٍ
فأدركنى منك عشقٌ
له بين جنبيّ زلزلةٌ
لو أرومُ زُلالَهْ.
فخذْ بيدى نحو كفِّك
أو فاتخذنى لزهرِك
- إن شئتَ -
أسقيهِ ..
لستُ سوى عاشقٍ
جاوز العشقُ والشوقُ منهُ
احتمالَهْ.
وأنتَ مُنَى أملى ووجودىَ
بالروح آتيكَ
لا أرتجي غير ثغرِكَ
لا هدأتْ نارُ فتنتهِ
أو عدمتُ وصالَهْ.

إحداثيات الجسد

الجسدُ الصدئ الذى يترك بقعاً
على القماش
المحاطُ بالاتجاهاتِ وصناديقِ
البريد
الموشوم بأصابع الروج وشفرات
الحلاقة
الصالح لحشو الأيام بنهايات
جديدة
هذا الجسد يعرف طريقهُ جيدًا
لا يحتاج لمؤشرات تداول ولا
رسائل قصيرة
مصفّى بفعل التجربة
كنت كلما هجرنى حبيبٌ
أثبت مسمارًا فى قلبى
ويتولى الجسد مهمةَ رى الذكريات
- الأمرُ مسلٍ جدًا -
بالأمس وضعت إطارًا فارغًا على
مسمارٍ قديم
وأول أمس رشقت قميصًا على
مسمارٍ آخر
ومن دقيقتين علقت سلسلةَ
المفاتيح على مسمارٍ ضال
والدمُ فردُ حراسة يمسك إزميلًا
فى يده
كلما هدد حبيبٌ قديم بزرع
مساحة جديدة
دق فوق رأس مسماره فتعادلت
شحنات المشاعر
وبرزت بقعةٌ من الصدأ على حوافِ
القماش

القطاراتُ التى تحك قدمك فى
مبتدأ العمر
ستعبر بجوارك بأمانٍ تام
دون أن تلتفت إليك
وتتلاشى رويدًا رويدًا
حين يخرج عمرك من باقة العد
ووحده الجسد سيقبل انحسارك
كاملا

الجسد المثبت بدبوس على
الحائط
المُذرّى فى الريح كفتات القنابل
المتدفق على الممرات فى انتظار
القيامة
المثقوبِ بكثرة الولادات واحتمال
الولادةَ
بجرعات المسكن ووصفات
التنحيف
بالموت كفرصة لنزع مسامير قلبك
واحدًا تلو الآخر
دون أن تشعر بالألم
لأن الحياة واسعةٌ جدًا
ورغم ذلك
لم تمنحنا إجازةً للنسيان!

كنت فزاعة

وُلدتُ فى الجانب الغربى من النهر
حيث عبور المومياوات للدفن
هناك كل شىء يبدأ بالموت
كأن الحياة مقبرة جماعية لحروبٍ
قديمة
عند الجامع الكبير
تلتقى التوابيت
فى نسقٍ دائرى

ولدتُ فى البلد الآمن
بعيدًا عن المدينة
وخط سير الثورات
بعيدًا عن دواوين ما بعد الحداثة
وتصورات أينشتاين عن الأوتار
الفائقة
بين البحر والنهر وقبة الصوفى
حيث حدود العالم فى نهاية
الحقل
قرص الشمس لنا وحدنا
شطيرة نقتسمها خلف غيطان
الذرة

فى البلد الصغير

تُحنُ النساءُ ضروعَ الزمن
بأصابعَ منتفخة
وأظافرَ نمت عليها الطحالب
يستقبلن شبق النهر
كسحجاتٍ فى القلب
وكمن يعزق الجبل بمنجلٍ
كتمن صراخهن
حين انتفخت بطونهن بأحلامٍ
صغيرة

ولدتُ على السطح العالى
المهيأ لخيالات المآته
كنت فزاعةً
أهشُ الحمام عن أرز العائلة
وأراقب العصافير فى موسم
الهجرة
وأحلم بالهجرةِ على جناح طائرة
تقلنى إلى بلادٍ لا تطل على النهر
ولا عمة الشيخ الخضراء
ولا الأشباح الراقدة فى أفران
الطين

ولدتُ فى البيت الهش
حيث الجيران أقرب من مد اليد
السقف ينقط أسماكًا على
السرائر

الجغرافيا تبدأ من عتبة البيت
الأسرار الليلية جثثٌ نشيعها فى
الصباح
ونطوف بها فى شوارع البلد
من زقاقٍ إلى عطفة
ثم إلى الجامع الكبير

وكمن يطرد الأشباح عن ظهره
اهتزت غصوننا أمام مائدة الشيخ
حتى تقوست
حفظنا القرآن بالسوط
وازرقت أجسادنا مع كل آية
سامحنا يارب
حفظنا آيات الجحيم قبل الرحمة

ولدتُ هناك بملامحَ عادية
وبلا عرقٍ سامٍ
أو امتيازٍ يضمن لى الخلود
سوى أنني حاولت المشى مرارًا
على صفحة النهر
-كأولياء الله-
وبخلاف سير المومياوات
عبرت النهر من الغرب إلى الشرق.

خفيف مثل أبى
لا أحب ولا أكره

علاء الدين مصطفى عياد

(١)
المرة الأولى
بعد عامين من التقشف
طبخت أمى أرزًا وبطاطس ولحمًا..
رجع أبى من العمل غاضبا..
لطم وجهها..
دلقتْ أمى الطعام على الأرض
ونطت من النافذة،
انتظرتُ حتى يقفز أبى خلفها
لكنه خرج من الباب
كأنه بذلك أذكى منها،
كنت راقدا على العتبة
تعرقل أبى فىّ
ووقع على وجهه.
ثلاثتنا على الأرض
نحاول
أن نشارك الطعام خسارته.
(٢)
انتشرت بؤرة صديدية فى
جسدى
وثانية
وثالثة
ورابعة
و..........
لا أتذكر العدد بالضبط
كان ذلك وأنا صغير
لم أكن أجيد التكلم حتى،
لكننى عرفت فيما بعد
أن تلك البؤر تواطئت معك يا أبى
لأعرف أنك الوحيد الذى
يستطيع أن يدفن صرخاتى
القوية والمتلاحقة
فى أحضانه
بقلب ميت
حتى ينتهى الطبيب من فتحها
جميعا
بمشرطه الحاد
وبلا رشة بنج واحدة.
..
رأيت فى غيبوبتى
أنك تبكى
بغزارة،
لكننى حين أفقت
رأيتك متكوّما فى الركن
تدخن الشيشة
وتنظر بعيدا.
(٣)
لم يكن ليبكيك أن تنفذ حربة من
صدرى
ولا أن يوارينى التراب
طولك كان معيارى الوحيد للحكم
على تأثرك؛
واقفًا بجسد منتصب؛ يعنى أنك
تقاوم الرياح التى توشك أن تغرق
مركبنا الصغير.
محدبًا؛ يعنى أنك حنون، لا تريد
للزمن أن يتعرقل فينا.
متكورًا مثل خرقة؛ ربما لا تروقك
الأرض المتسخة التى نقف عليها.
..
أرى دهشةً تطل من عينيك
توشك أن تقول لى:
يا كذاب
ابتسامتك تفضحك.
(٤)
طريحًا على الفراش كنت
عن يمينى
أمى التى لم تكف عن البكاء
وعن يسارى
أبى الذى لم يبكِ أبدا،
من الواضح جدا أن ذلك
كان شجارا من نوعٍ خَفىٍّ.
..
أغمضت عينىّ
لم أرغب أن أعرف
أيهما سينتصر
حتى لا أقلده حين أكبر.

(٥)
جلباب أبى مكوى
وجلباب أمى مبتل
وأخى الأكبر، جلبابه متسخ
والأصغر، جلبابه مقطوع
وأنا
خلعت جلبابى
وعلقته على شجرة
وعاريا كنت
لما ضبطنى أبى
أسبح فى ماءِ الترعة الراكد
بمهارة كبيرة.

قراءة في كتاب الأرض

أحمد حافظ

لهذه الأرضِ إذ تحكى حكايتَها
أرهفتُ روحى..
لأستقصى حقيقتَها
وصرتُ أسكُبُ قلبى
كلما عَطِشَتْ
صبيَّةٌ ضَيَّعتْ فى النهرِ جرَّتَها
وصرتُ مُمتلئًا بالذكرياتِ
إلى مدائنٍ
خلعتْ عنها عباءتَها
وصرتُ بى!
إذْ أكادُ أرى
نفسى.. تَسِنُّ على نفسى.. أسِنَّتَها!
تجرى حياتى نهرًا هادرًا
ويدى ممدودةٌ
لم تَطُلْ للآنَ ضفَّتَها
ولا مراكبَ حولى
غيرُ أخيلةٍ
تُثيرُ فى كلِّ شىء فى يقظتَها
ولا سَمَاءٌ
تُعرِّى فجرَها لغدى
بأنْ تُدلِّى.. إلى عينيَّ.. نجمتَها
وحدى
أُطلُّ على الأشياءِ مُحتشدًا
بعُزلةٍ.. أوضحَتْ للعينِ رؤيتَها
أرى الطبيعةَ
تمشى مثلَ سيدةٍ
تجرُّ فى أذيُلِ الفُستانِ طفلتَها
أرى الطُّلُولَ
التى استنطقتُها زمنًا
تقُضُّ خلف نداءاتى حجارتَها

أرى الحياةَ صباحًا باهتًا
ويدًا تُريقُ فوق ثيابِ العُمرِ قهوتَها
فمَنْ سيفتحُ للأيامِ شُرفتَها؟
ومَنْ يُفسِّرُ للأعشابِ حكمتَها؟
ومَنْ سيجرحُ صمتَ الكونِ بامرأةٍ
أخفتْ بعيدًا عن السيَّافِ
فتنتَها؟
على المسافةِ أن تحنو
على قدمٍ
تُضىء للطُّرُقِ الخضراءِ خُطوتَها
على القصيدةِ
أن تبدو مُشاكسةً
وأن تُشرِّحَ للأوهامِ وردتَها
على الحكاياتِ أنْ تختارَ راويَها
إنْ لم يَسَعْها بأنْ تختارَ حبكتَها
لكى نرى
فكرةَ اليُنْبُوعِ فى حَجَرٍ
تُذيبُ فى أعيُنِ الصحراءِ دهشتَها
وكى يُؤثِّثَ عُصفُورانِ عُشَّهُما
ولا يَخَافَا من الأقواسِ نظرتَها
وكى تتوقَ إلى تأويلِها لُغَةٌ كونيَّةٌ
لا ترى فى الصخرِ صورتَها
ونحنُ نزحفُ فى وَحلِ الخيالِ
سُدَى

نحتاجُ:
أنْ تكتُبَ الأشياءُ سيرتَها!
نحتاجُ عينَيْنِ
من ماءٍ ومن عَطَشٍ
حتى نُعيدَ إلى الرؤيا بكارتَها
حتى نرى كلَّ شىء مُمكنًا
ونرى خمرًا.. تُحِبُّ بإخلاصٍ..
زُجاجتَها
فى القلبِ أصواتُ أسلافٍ،
وأسئلةٌ..
تشُكُّ فى جَسَدِ التاريخِ إبرتَها
وفجأةً.. تخرجُ العنقاءُ
هائلةً
كفكرةٍ.. نَفَضَتْ عنها هشاشتَها!
الأرضُ ذاكرتى البيضاءُ
منذُ مَشَتْ قوافلى
ورأتْ فى الرملِ جنَّتَها
وربما.. كانتِ الأسوارُ سانحة
وأشرعَتْ لطواويسى حديقتَها!

عِنَّابِى

محمد المعصرانى

يُرْهِقُنِى قَمِيصُهَا الْعِنَّابِى
ومُعْجِزَاتُ التُّوتِ والْأَعْنَابِ

تَنْهِيدَةُ النَّهْدِ الْجَرِىءِ دمَّرَتْ
مَمْلَكَتِى ودمَّرَتْ أَعْصَابِى

هِى عَذَابِى ونَعِيمِى.. وشَقَا
ءُ الرُّوحِ.. وهْى وَحْدَهَا أَحْبَابِى

كَانَ قَمِيصُهَا صَدِيقَ الصَّيْفِ.. كَا
نَ حَرُّهُ يَزِيدُ فِى أَوْصَابِى

كَمْ تُهْتُ فِى آلَائِهِ وكَمْ ضَلَلْـ
ـتُ فِى بَهَاءِ دِفْئِهِ الْجَذَّابِ

كُنْتُ أُشَاغِبُ الْقَمِيصَ مَرَّةً
فَاشْتَعَلَ الصَّيْفُ عَلَى أَعْتَابِى

طَيَّرْتُ أَسْرَابَ الْحَنِينِ نَحْوَهُ
فَارْتَبَكَتْ فِى سِحْرِهِ أَسْرَابِى

قَمِيصُهَا يُخَبِّئُ الْفُصُولَ والْـ
ـحُقُولَ فِى حَرِيرِهِ الْمُنْسَابِ

قَمِيصُهَا اللَّهِيبُ كَمْ شَرَّدَنِى
كَمْ أَحْرَقَتْ نِيرَانُهُ أَعْشَابِى

حَاصَرَنِى قَمِيصُهَا بِوَرْدِهِ
وعِطْرِهِ وحُسْنِهِ الْغَلَّابِ
فَاسْتَسْلَمَتْ مَمْلَكَتِى لِلْجُلَّنَا
رِ والْفَرَاوِلَةِ والْعُنَّابِ

وقَرَّرَتْ شُرُوطَهَا الْفَوَاكِهُ انْـ
ـتَهَكَتْ عُزْلَةَ الْحِصَارِ السَّابِى

مُتَّهَمٌ أَنْتَ بِتَرْوِيعِ الْعَصَا
فِيرِ والانْحِيَازِ لِلْأَغْرَابِ

خَضَعْتُ لِلتَّحْقِيقِ واحْتَشَدْتُ بِالْـ
ـوَرْدِ الْبَرِىءِ والْجَمَالِ الصَّابِى

وانْحَزْتُ لِلنَّهْدِ وحَرَّضْتُ ورا
وَغْتُ.. نَقَضْتُ تُهْمَةَ الْإِرْهَابِ

سُئِلْتُ: مَنْ أَنْتَ؟ انْدَهَشْتُ!! مَنْ أَنَا؟!
أَتَجْهَلِينَ أُغْنِيَاتِ الْغَابِ؟

أَنَا حَفِيدُ الْمَلِكِ الضِّلِّيلِ.. كَمْ
يَرْتَاحُ فِى مِحْرَابِهِ مِحْرَابِى

أَنَا الَّذِى جرَأْتُ نَهْدَيْكِ عَلَى التَّـ
ـجْرِيبِ والْعِصْيَانِ والتَّصْخَابِ

شكَّلْتُ منْهُمَا فَرَاشَةً جَرِيـ
ـئَةً عَلَى التَّشْكِيلِ والتَّلْعَابِ

عَلَّمْتُ نَهْدَيْكِ فُنُونَ اللَّهْوِ والتَّـ
ـدْوِيرِ والْقَفْزِ عَلَى جِلْبَابِى

كَانَا ظَمِيَّيْنِ فَلَمَّا اسْتَقَيَا
أَرَقْتُنِى نَهْرًا مِنَ الأَعْنَابِ

مُتُّ عَلَى نَهْدَيْكِ أَلْفَ مَرَّةٍ
وضِعْتُ فِى سِحْرِهِمَا الْخَلَّابِ

كُنْتُ الشَّهِيدَ دَائِمًا عَلَيْهِمَا
فَمَا الَّذِى فَعَلْتِ فِى أَسْلَابِى؟

أَنَا الَّذِى اكْتَشَفْتُ فِى كَفَّيْكِ رِقَّـ
ـةَ النَّدَى وروْعَةَ الْوَهَّابِ

أَبْحَرْتُ فِى عَيْنَيْكِ أَلْفَ سَنَةٍ
فَانْقَطَعَتْ عَنْ عَالَمِى أَسْبَابِى

عَلَّمْتُ أَهْدَابَكِ أَنْ تَكُونَ أَسْـ
ـمَى مِنْ مَلَايِينٍ مِنَ الأَهْدَابِ

روَّضْتُ تُوتَ شَفَتَيْكِ عَلَّهُ
يَطْرَحُ فِى مَوَاسِمِ الإِجْدَابِ

هَا أَنْتِ تَخْتَالِينَ سَكْرَى فَاسْكُبِى
خَمْرَكِ فِى رُوحِى وفِى أَكْوَابِى

عَلَّمْتُ صَدْرَكِ انْتِهَاكَ النَّصِّ والْـ
ـخُرُوجَ مِنْ إِيقَاعِهِ الصَّخَّابِ

عَلَّمْتُهُ أَوْرَادَ قَلْبِى بَعْدَمَا
كَانَ غَرِيبًا وَاقِفًا بِالْبَابِ

عَلَّمْتُ خَدَّيْكِ اخْتِزَالَ رَوْعَةِ الشُّـ
ـرُوقِ والْغُرُوبِ والْعُنَّابِ

عَلَّمْتُ رِدْفَيْكِ اشْتِعَالَ الشَّكْلِ فِى الْـ
أَبْعَادِ والإِيقَاعِ والأَطْيَابِ

جُنَّ جُنُونُ الأَرْضِ مِنْ إِيقَاعِ رِدْ
فَيْكِ فَيَا قَلْبِى عَلَى زِرْيَابِ

رُحْمَاكَ يَا ربِّ بِنَا! رُحْمَاكَ يَا
ربِّ بِهَذَا الشَّاعِرِ الْجَوَّابِ!

حين تغنى أسراب النمل

صفاء عبد المنعم

لم يعد الجاز نافعًا!
جربت أمى كل الحيل القاتلة للنمل، ولا فائدة.
ما زالت تسمع أصواتهم الضعيفة تأتى إليها فى نومها، وحركاتهم الدؤوبة النشطة، وتكتلاتهم المرعبة.
كل يوم فى الصباح.
وأنا أتناول أدوات المكتبة كى أذهب إلى العمل، تقول لى أمى بصوت ملىء بالحزن والغضب.
- النمل ما زال يحتل البيت يا هدى.
أضحك، وأنا أدارى خجلى الزائد من حديثها يوميًا عن أسراب النمل، وأصوات غنائها المزعج كما تتوهم أمى، وترفع صوتها بيقين قوى، وتقول:
- النمل سيحتل الأرض ومن عليها.
وأنا أضع قبلة رقيقة فوق رأسها قبل مغادرة البيت.
تطلب منى أن أذهب إلى بائع المبيدات الحشرية بوسط البلد القريب من جامع كتخدا.
أبتسم وأكظم غيظى.
- يا أمى هذه المبيدات قوية وقاتلة، وقادرة على قتل جميع حيوانات الغابة، وليس هذا النمل الصغيف، وربما تضر بد جاجتك وكتاكيتك الصغار.
تتجه بنظرها نحو باب الشقة وهى غاضبة منى، أقبل رأسها مرة أخرى.
- حاضر يا ست الكل، من عينى.
ثم أتجه نحو الباب حاملة حقيبتى الثقيلة.
تمد يدها تربت على كتفى بوهن.
- وحياة النبى يا هدى اوعى تنسى، أنا مش بنام يا بنتى من صوتهم المزعج.
أنظر نحوها فى جحوظ ملحوظ.
- صوت مين يا ماما؟
- صوت النمل يا بنتى، طول الليل غناء وصراخ مزعج.

لأول مرة فى حياتى أعرف أن للنمل صوت، ومزعج، ويغنى أيضًا، هذا الكائن الضعيف، المسالم، الدقيق، الرقيق، الدؤوب، النظيف، المنظم.
- هل للنمل صوت يا أمى؟
صوت غناء.
- اسمعهم كل ليلة يغنون فرحين بانتصارتهم عليّ.
أربت على يدها، بيدى الأخرى.
- ولا يهمك يا قمر.
حاضر بعد الانتهاء من العمل، سوف أشترى لك أقوى مبيد حشرى.
ثم أحمل حقيبتى، وأخرج، أنتبه فجأة إلى صوت غناء رقيق.
أنظر أسفل قدمى، أرى كتل كثيفة من النمل تتحرك بهمة ونشاط بجوار الحائط، وهم يغنون.
لقد سمعت صوت غنائهم الضعيف، فرحت واندهشتُ كثيرًا.
فى المساء.
عندما عدت من العمل، كنتُ أحمل داخل حقيبتى الكبيرة، كيس سميك من البلاستيك، بداخله زجاجة مبيد حشرى قوى من شركة المبيدات الزراعية التى قالت عنها أمى.
أنا أعرف هذا المبيد جيدًا، إنه لا يقتل النمل الضعيف فقط، ولكنه قادر على أن يقتل حيوانات مفترسة.

عندما فتحت باب الشقة ودخلت، نظرت أسفل قدمى فى الشقوق الخفية بعيدا عن نظر أمى الضعيف.
رأيت أسراب من النمل، تسير فى انتظام رهيب، وهمة ونشاط، تحمل فوق رؤسها الصغيرة فتات الخبز.
الغريب فى الأمر، أننى رأيت بعد دقائق طابور كبير من النمل يحمل فوق رأسه نعشا أحمر كاملا، إنه نعش أمى، لا، لا يمكن، أخذت أمعن النظر أكثر، نعم إنه هو، خفت خوفا رهيبًا، أخذتُ أتمعن فى حركة السير المنتظم، والحمل الثقيل الذى فوق رؤوسهم، تأنيتُ قليلا وأنا أغلق الباب بعد خروجهم فى أفواج منتظمة.
وعندما لمحتنى أمى أتية من الصالة، وهى كانت تقف بالقرب من المطبخ وفى يدها بخاخة ممتلئة بالجاز، ورائحة البيت لا تطاق.
ضحكتُ، وأنا أعطيها الزجاجة.
- يا ماما، احنا اللى هنموت مش النمل.
وجريت بأقصى سرعة، فتحت البلكونة، وجميع نوافذ البيت، وباب الشقة أيضًا.
كان طابور النمل المجتهد المنظم، والذى يحمل على عاتقه نعشًا كبيرًا، أقترب من الباب خارجا، وهو يحمل النعش الأحمر الثقيل فوق أكتافة الضعيفة.
للعجب الشديد، أننى سمعت صوت غنائهم، وأنا التى كنتُ لا أصدق أمى فى كلامها.
نعم سمعت صوت الغناء خارجًا من داخل حناجرهم، كى يخفى ضعفهم، ويحفزهم على مواصلة العمل الشاق.
كان من الممكن، أن أقوم بهرس طابور النمل الطويل بما يحمله، أسفل قدمى، ولكننى لم أفعلها.
وعندما سمعت صوت الغناء، توقفت عن هذا الفعل القبيح والشنيع، وهو هرس الضعفاء بقدمى.
قتل حشرة بريئة، تريد أن تعيش الحياة على طريقتها.
وعلى الفور، توجهت نحو زجاجة المبيد القوى التى أحضرتها اليوم، وقمت بتفريغها فى حوض المطبخ، وتركت السائل الأبيض القاتل، يسيل داخل البلوعة، وفتحت صنبور الماء فوقه، ثم ملأت الزجاجة بعد غسلها بالماء، ووضعتها داخل الكيس الأسود السميك، فى مكانها أسفل حوض المطبخ.
كانت أمى تطل على دجاجاتها داخل العشة المعلقة فى بلكونة الشقة، وهى سعيدة، وتغنى لهم أغانيها المفضلة.
الآن سوف تنعم أمى بليلة هادئة دون إزعاج من صوت غناء النمل.
دخلت حجرتى، وخلعت ملابسى، وحاولت أن أنصت جيدا لصوت النمل وهو يغنى حاملا طعامه إلى مكان جديد.

المجذوب

محمد أحمد شمروخ

قبل موعد الزيارة؛ كنت أبحث عن مكان أقضى فيه تلك الدقائق التى تسبق دخولى السجن العمومى.
جلست لأراقب وجوه المارة وطريقة مشيهم. تلك العادة التى تلازمنى منذ سنوات. لمحته يتحرك فى ملكوته الخاص. لا يرى أحدًا من حوله، فى يده كيس أراحه تحت الشجرة، أفرغ محتواه، أخذ يرتب علب الكشرى الفارغة، بعضها يحتوى على بقايا. لحظات وتجمعت من حوله عشرات العصافير، كأنها تعرفه وتنتظر قدومه، تقدم ناحية مصدر المياه، أخذ يملأ العلب بالمياه. يضعها بجواره. على يده كميات من طعام. كان شاردًا. وعلى وجهه ابتسامة يصعب معرفة لمن يوجهها.
مع انهماكى الشديد مع المجذوب، سمعت رجلًا يصرخ وهو يقول «ولدى». لا يمل من تكرارها، مصوبًا نظره ناحية شباك معين فى السجن، لا يكاد يرى غيره، أعرف حكايته جيدًا، خفير أدمن إطلاق الإشاعات على نفسه، يقول إنه وجد الكنز المخبوء فى باطن الجبل.
أتى إليه ولده يجرى، يخبره بتأخر أخيه. قاربت الشمس على المغيب، ترك بندقية نوبة حراسته، فتح البوابة، جرى نحو الداخل، لم يجد أحدًا. الشوارع سمعت صراخه. جرى خارج القرية. وقف يراقب الطرقات. ثم مشى على قضبان السكة الحديد.
رن هاتفه مرات. لم يكن يسمع إلا دقات قلبه المتسرعة. صورة طفله تناديه. هده التعب. جلس. واصل الهاتف الرنين، نظر للرقم الغريب. أتاه الصوت: «ولدك معى.. تبلغ الشرطة تستلم جثته.. كلمة واحدة مليون جنيه مقابل تأخذ ولدك»، «أنا فقير.. الآثار والمقبرة، كله كذب». وقع هاتفه على الأرض. أخذ يجرى صوب القرية. يصرخ «ولدى مخطوف.. أنا السبب.. أنا الكذاب»، كنت أريد أن يحترمنى الناس، يكرر «أنا الكذاب».
ساعات مرت مزقت قلب الأم التى دخلت فى غيبوبة، حاول بعض رجال القرية تولى زمام الأمور.
هاتف الخفير خارج القرية تتواصل نغماته، الشرطة جاءت بعد إبلاغها بخطف ابن الخفير.
الولد يبكى. يطلب رؤية أمه.. إخوته، يتحرك الخاطف ناحية الجبل. يغير المكان خوفًا من اكتشاف أمره.
مرت ساعات لم تكن إلا بداية ليل خائف جاء يتربص بخسة فى مدخل القرية، رأى عربات الشرطة، عاد صوب الجبل. خطف الولد. أخذ يجرى ويجرى، الطفل يصرخ. طلب رقم الخفير الذى يرن خارج القرية. لم يسمعه أحدًا.
ساعات تمر بطيئة. لا جديد، لعن الخفير وأهله. نظر للولد. أطلق رصاصات صوبه، تركه بين الزراعات لدقائق، عاد يخفى الجثة بين رمال الجبل وأحجاره، يصرخ الخفير «ولدى». نظره موجه ناحية الشباك. بمجرد ظهور القاتل، فرت العصافير، وصرخ المجذوب.

لا تأخذه مني يا بحر

حسام الدين فاروق عبد الهادى

كان هو البحر، كبيرًا يحتوينى.
كنت أقارب الخامسة ولكن ذاكرتى لا تخوننى، ساذج أسير حافيًا، أستمتع بالعرى ونعومة الرمال والرائحة المختلفة عن بيتنا المختنق. فى يدى صندلى البلاستيكى الملون.
تركته على الرمال لألتقط صدفة برتقالية مشعة، و ما لبث أن طواه الموج.
جريت ورائه.
فجرى هو واحتضنى قبل أن يختطفنى الموج، بكيتُ فى حضنه بكاء من فقد عزيزًا.
ضحك وصنع لى بحرًا بيده الطيبة، ومنحنى ظلًا بجسده الجبلى. بنى معى قلعة دعمها بكافة أنواع (الودع) وأسمعنى صوت البحر فى صدفة صغيرة؛ قائلًا: «هى قوية رغم صغرها، تقاوم وتحوى صوت ذلك البحر فى داخلها». ثم قبّلنى قُبلة بطعم السكر، وقال بصوته الهادئ:
«إذا جاءك البحر ليخطف منك شيئًا فلا تدير له ظهرك لأنه سيظن أنك جبان تخشى المواجهة، ولا تواجه أيضًا، فهو ذكى يعرف كيف يسقطك، فقط أدِر له جنبك وركّز، واصرخ بقوة (لا تأخذه منى يا بحر)، هو مثل الزمن.. كلاهما ليس بغادر ولكننا من نصنع ذلك. إنها طبيعته، نحن فقط المغفلون».
كنت لا أدرك أغلب كلماته، لكنه كان دائمًا يقول: «أشعر أنك كبير وتفهمنى، لم يكن لى أخوة أو أخوات وأنت الآن أخى وصديقى. بعد أن رُزقت بك قررتُ أن أصرّح لك بكل أسرارى وما يحتوى قلبى وعقلى حتى لو لم تدرك أغلبه، متأكد من أنك سوف تحتفظ به وتعيده على نفسك وتحلله وتفهم أننى أحبك جدًا يا ابنى، يا مدد السماء».
اسمى (مدد) وكنت على قدر الاسم.
طوال حياتى أستمع له وأظننى أدركت كل ما قاله، ولكنى مع سنوات عمرى أجدنى قد وعيت أغلب أقواله ويظل البعض عصىّ على عقلى وأحيانًا على قلبى.
كنت فعلًا مدده الذى يتمناه من الدنيا، ومداده الذى يكتب به أفراحه وأحزانه، خيالاته وحقائقه.
اسمى (مدد) وكنت على قدر الاسم.

مروة مجدى

سفر

ببطءٍ شديد يفتح عينيه، يجد أنـوارًا ساطعة تحوطه، عالمًا كاسح البياض. يتساءل: أسقط فى بؤرة نورانية أم أنه عُمى؟ يتعجب كيف لا يستطيع تحديد الوقت أيضًا؟ كل ما يلاحظه اختفاء الشمس غير المتناسب مع النورانية الشديدة. وكأن الزمن مُد على استقامته فلا نهار ولا ليل. يستغرق فى حالة من التيه، ويتساءل: متى وكيف جئت إلى هنا؟ ولمَ أنا وحدى؟ أين زوجتى، أولادى، أحفادى؟ يمد بصره فلا يجد حدودًا للمكان الذى هو فيه. السماء كعادتها فسيحة وصافية. يفاجأ بنفسه يستطيع أن يرتفع حتى يصير نجمًا بارزًا فيها. يرى خطًا طفيفًا يجىء ويذهب وكأنه يفصل أمس عن اليوم. يشاهد ما يجعله يتذكر.

يرى شخصًا يشبهه ملقى على سرير بمشفى ينزعون عنه الأجهزة الطبية. وترتفع أصوات نحيب من عائلته إثر سماع: «البقاء لله.. شدوا حيلكم!». يشاهد نَفَسًا منه يتصاعد ليتحد مع ذرات الهواء الشفيفة، فيشكل شيئًا هلاميًا لا يعرف له وصفًا. يصعد ذلك الشىء ويطير بطلاقة، يدغدغه الهواء وتنعشه الحرية، حرية تمناها عمرًا، فطالما شعر أن روحه محبوسة فى سجن جسده، ولا يستطيع تحريرها إلا بأمر من ربه، فكلما قرأ عن الروح وبحث حول ماهيتها وسرها، لم يهتدِ إلى إجابة. كان كل ما يشغله: متى تتحرر من صندوقها الضيق المادى، فتتلاشى الأمكنة والأزمنة، وتختفى الحدود والسدود، وتبقى حرة لا يحكمها شىء ولا يمنعها من الطيران شىء؟

تمر سنواته -الخمسُ والسبعون- سريعة أمامه: عمل، زواج، أبناء، أحفاد، سرطان، غيبوبة، وفاة! يعلو النحيب ويؤذيه جدًا!

أراد أن يصرخ فيهم: أنا هنا! تأملونى! ماذا حدث لأعيُنكم؟! لكنه يرى غشاوة على أبصارهم، كالخط الفاصل بينهم وبينه بالضبط. يحاول أن يصرخ من عمق جوفه: «أنا حى! اسمعونى! أنا فقط مسافر عبر الزمن! سبقتكم وستلحقون بى! علام البكاء أحبائى؟!» لكن صوته لا يخرج.

محمد صلاح عبد الرحيم

متعة تكرار الأخطاء

أنا قاعد عالكرسى الهزاز
فى إيديا سجارة بتتطفى
وبإيدى التانية بهزّ الكاس
وعنيا بتنظر لمسدس
هيمدّ لسانه كمان ثانية
ويسيل الدم..

كان برضه مهم
أختار أعدائى بإخلاص
يمكن..
وقت التعب المحتوم
نفهم إن الكل فريسة
نهرب من عين القناص!

لكنه خلاص،
هيسيل الدم..

لو تعرف متعة رؤية وجه عدوك
صدقنى.. هتشاركة النصر

لو تعرف متعة تكرار الأخطاء
هتشوف الفرق
المرة الأولى بتستكشف
المرة التانية بتستمتع
تندم مرة..
لكن فى العاشرة هتتفلسف

لو تعرف إزاى الكُره فضيلة
أصدق من حبك للوردة،
أرحم من صبرك دلوقتى

سئم المحاولات، وقرر أن يستمتع بحياته الجديدة الطليقة، يتمنى رؤية الكعبة، فيُفاجأ بنفسه فى لمح البصر أمامها، يبدأ فى أداء مناسك العمرة! فقبل وفاته تمنى أن يُسمح له بالخروج من المشفى لأدائها لكن حالته الصحية لم تسمح خصوصًا بعد بتر ساقيه. الآن لا تعب، لا عمليات، لا بتر، لا كيمياوى، لا أجهزة، لا غيبوبة، لا أمنية دون وصول، لا ألم لا عوائق! أُزيل كل ما سَجَنَه! يطير بنفخته النورانية الشفيفة فرحًا. يتسابق مع المعتمرين فى أداء المناسك أولا، طاف وأدى عشرات العمرات، والمعتمرون ما زالوا بأول شوط. لأول مرة يشعر بالانتماء، حيث العالم الحقيقى العلوى، يفهم تفسير «وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِى». فى الدنيا كان له دوائر كثُر من العلاقات، الأعمال، الأقارب، الأصدقاء! لكنه شعر دومًا باغتراب غير مفسر، وحنين إلى مكان آخر أعلى. داره التى طُرد منها جَدُّه سلفًا، يتمنى رؤيتها، ففى برهة تتراءى أمام بصره، وقبل أن يبتسم تقطعه كلمات دعاء فيه اسمه، ويلمح فتاة فى عمر ابنته تؤدى لروحه مناسك العمرة غيابيًا، يطير إليها قائلًا:

-لمَ أتعبتِ نفسك يا ابنتى؟ أنا أديتها لنفسى منذ قليل!

-تندهش الفتاة قائلة: حضرتك تعرفنى؟

-لا أعرفك لكن على ما يبدو أنك تعرفيننى. أشكرك! خذى ذلك الكوب، اشربى.

يختفى وما تزال الفتاة لا تستوعب، يصرعها مجرد تخيل الفكرة، فكيف أن تتماس مع الواقع؟ بل تحدث؟! تغرق فى مليون فكرة عمَّا وراء الطبيعة وعلوم الأرواح والباراسيكولوجى، وتعود بسرعة إلى حجرتها بالفندق لتحادث صديقتها بمصر.

- يا حبيبتى وحّدى الله، عملت له عمرة، اللهم تقبل وارحمه!

- ممكن ترسلى لى صورته، عاوزة أشوفه!

تُصرع الفتاة عندما تشاهد الصورة، فهى صورة ذلك الحاج الذى شاهدته منذ قليل فى الحرم. والد صديقتها المتوفى منذ ثلاثة أيام. تندهش وتنظر إلى كوب الماء الصافى بين يديها وهو يتمايل فى خفة ورشاقة كروح الحاج التى رأتها تتمايل طوفًا فى الحرم! فتسقط فى إغماءة!

وأسرع من طلقة بتسبق تحذير
الكل..

لو صابت قلبى..
- نبع البركان
والخايف دايمًا م النسيان -

هتصحّى أصحابى من النوم
وتشتت والدى المشغول
بآلام العصب السابع..

مش هسمح..
لو وسط تدافُع م الزحمة
خافت أمى..
أو ندهت ساعة الموت اسمى
وأنا مش موجود

أتمنى..
لو فك البحر المسجون
فيسيل الأزرق بدل الدم
السمك الخايف.. يرجف م
البرد
يتنشق على أى رذاذ

مش هسمح..
لو مشّت على عيني حبيبتى
إيدها كعادتها..
فجرحها قزاز !!

لو تعرف..

من وقت خروجنا من الغابة
الطرق اختلفت
بس الإنسان.. لن يبرح أبدًا
كونه الإنسان
وخصوصًا لو فضل الأخضر
أحلى الألوان..

أنا قاعد عالكرسى الهزاز
فى إيديا سجارة بولعها
وبإيدى التانية بهزّ الكاس
وعنيا بتنظر لفريسة
كان سهل خداعها بدون مجهود
وبدون ما يسيل الدم

أمّى اللى قابلت مريم ف السما

عامر شحاتة

النهارده يومك اللى ما عيشتهوش
النهارده
فرحك اللى ما شفتهوش
الوشوش يا امّه خلاص اتبدلت
مابقتش هىّ نفسها
نفس الوشوش
كل الايدين طالعه بتمسح دمعها
وكل حبّاية صلا
ساحبه تسبّح ربها
تزحف عيونى لضلها
رافعه ايديها للسما:
تسلم وتسلم خطوتك
تصغر حروفى ف صحبتك
وأنسى الكلام

فى المبتدأ
إخواتى يهدوكى السلام
مجذوب بحبك بأعشقك
(والشوق لضم ويّا الهيام)
أمّى يا أحلى الأغنيات
يا قلعة الحضن الدفا
بأتخبّى فيها من السكات

«والسبحه يفرط حبّها
مين اللى كان بيحبّها
تشكر عليها ربّها
تدعى لنا – يمكن – نهتدى
نرجع ننوّر زيّها
لسّه (المصليّه) بتاعتها
مفروده ف الأوضه بتبعت ضيّها
(القبله) نور من حسنها
أمىّ ابعتى لى الصبر يحفظ
كلمتى
يصالحنى ع الدنيا
و(أزوغ) من غيّها

وقفت ببابنا (القطط)
تسأل على فيضها
ورزقها مكتوب
وانتى وكيل سيدها
ايدك تمد الطعام و تسبّح الخلّاق
ربك نصير اليتامى
الواهب الرزّاق
هوّ الحنيّن علينا
راحت تقابل كريم
مستعجله نصيبها

تبرد هدوم الشتا
واللفح شادد شد
ترفض تموت مرّتين
عدّاد سفرها عد
تلحف تدفّى مين؟
والبرد مالو حد
مع اننّا ف أمشير
واخد الهدوم ويطير
بكره برمهات جى
يرمى حصاد ايدها

الضوء خفت ع البيبان
واللّيل رفيق الآلام
والطير ضناه التعب..
سلّم هواه للقدر..
وآخر الرحله نام

وأحلف
ما مر فى عينى نوم
إلا م شفتك ف المنام
المرجوّه الحلق ترنيمة حزن
أغنية غطّتها الآلام
- صعب ان ناس بنحبهم
يضيعوا منّا ف الزحام -
وأفضل لوحدى أفتكر
صوتك..
وزفرة لهفتك
ونداك لىّ لما بياخدنى النعاس
«الساعه سته..
مش تقوم
شايك برد
الساعه سته
مش»
ويجيكى رد
مبقاش مهم
ما هو كل شىء فى الكون همد
والشاى برد
وأرجع أنام

صعب ان ناس بنحبهم
يضيعوا منّا
واحنا قاعدين نفتكر
نصرخ ف جوفنا ونستجير
كان نفسى مرّه ألحقك
وأزرع فى حضنك كلمه
ف الوجع الأخير
أمى
ياحزن العمر
أمى يا قولة آه
الفرح فين ألقاه
وانتى اللّى حزنك جبر
الصمت عندك طوع
والهم عندك قبر

الدم هو الدم

الدم..
نفس الدم
عضِم الصبا ما اتلم
الا فى حضن الأم
عرق الصبا خضّب جبينك
نزلت شفايفى تهمسك
وجبينى نازل يلمسك
لا عرفت أقولك غير كلام
كنتى استحاله تسمعيه

الدم هو الدم
وصبحت من غير أم

يتم الكهولة ضّمنى
زعزع جنابى وهزّنى
برد الدفا...
نسمة ربيعى اتبعترت
لحظة حياتى المرهفه
نامت ف حضنك ميّته
شق الشتا صلب البيبان
حتى الحيطان
ملّت
ومالت ناحيتك
ضمّيت لعمرى صحبتك
وقفلت شبّاكى الحزين
يمكن ف مرّه أضبطك
متلبسه بالابتسام
وأحِلف ما مر ف عينى نوم
الا م شفتك ف المنام
واخدنى طيفك ف الزحام
يلف بىّ ف السطور
ويعدّى بىّ ف الكلام
والسور وراه ميت ألف سور
السور
وراه ميت ألف سور.

استبدال

محمد ربيع محمد

استبدل مصابيح أيامك
بالنوع الأجود والأصلح
أعمدة الشارع بهتانه
وعيونك بتحاول تقرا
بانرات مطموسه وعناوين
من كتْر توارد أفكارك
ف زحام الدنيا ومداخلْها
تطويها ازاى وهاتسلُكْهَا
وتشوف الألوان الضايعه
من ثقب الروح المتوارِب
على شارع ليل
صدّقنى ما تمشيش ورا نفَسك
من غير ما تحسّ هاتغويك
وتمشىّ فؤادك على شوك
وبأعمق برهان تثبتلَك ....
إنك بتخطّى على حرير
والضىّ المبهور بعيونَك
قدّامك ومالهشى بديل
لو حابب توصل للباب
وتخشّ المحراب الواسع
تغسل بالمسك وبالعنبر
أقذار التصقت بالطين
علشان البذره اللى اتزرعت
تشرب من كدّك وتنبّت
ف طموح الموسم لسنابل
فبلاش تستسلم لظروفَك
وتكتّف إيدك ورا ضهرك
مَهُوْ جايز إنّك تتكعبل
ف الضلّ اللى مصاحب طولَك
ماتخافشى من الوقعه الأولى
يمكن على ضوءْها تودّيك
للمرسى الآمن ف حياتك
ف وباء انتشرت سوءاته
فبيجرِف أخضر مع يابس
وبيدخل من غير ما يسمّى
لبيوت الناس الشقيانه
وبيوت الناس الدفيانه
بيساوى الأبيض بالإسود
ولا مين يستوعب ولا فين
خدّ شمعك من وشّ الريح
واستبدل طاقتُه بلمبات
تفرش لك من طعم ونسها
أجواء ابتسمت لبعيد.



محمد مشبال

ناقد وأكاديمى

نحو بلاغة رحبة متجددة

لم يتعرض حقل معرفى فى الثقافة الإنسانية للإنكار والازدراء مثلما تعرضت له البلاغة، ولم تتعدد تعريفات حقل مثلما تعددت تعريفاتها. ولكن الثابت المؤكد أنها أقدم معرفة أنتجها الإنسان فى تدبره لتقنيات الخطابات اللفظية. ولقد كانت وسيلةَ أسلافنا فى إنتاجهم معرفة بصناعة الشعر والترسل والخطابة والقرآن الكريم. وعلى الرغم من أنه قُدِّر لها -فى فترة من الفترات- أن تتوارى عن الأنظار وتنسحب من مشهد العلوم الإنسانية الجاذبة للاهتمام، لكن اختفاءها لم يدم طويلا؛ فعادت كأقوى ما تكون العودة. ولئن كانت هناك دواع فلسفية وثقافية عامة تفسر هذه العودة القوية، فإنه يجب التذكير بأن اختفاءها، باعتبارها حقلا قائما بذاته، لا يعنى طمسا لمفهوماتها وأدواتها وتقنياتها التى تقاسمتها حقول متعددة سواء أكانت قديمة أم حديثة؛ وهذا يحملنا على القول إننا لا ينبغى أن ننظر إلى البلاغة باعتبارها كيانا مستقلا بذاته عن الحقول المجاورة لها؛ فقد كانت البلاغة حاضرة فى أغلب حقول المعرفة العربية الإسلامية القديمة مثل علم النحو وعلم الكلام والتفسير والشروح وعلوم القرآن وأصول الفقه؛ بل إن ما نسميه اليوم بـ«النقد الأدبى» لم يكن فى تراثنا سوى بلاغة؛ فإذا حذفت البلاغة من كتب صنفت فى النقد مثل: «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، و«الموازنة بين أبى تمام والبحترى» للآمدى، و«العمدة» لابن رشيق على سبيل المثال لا الحصر، ماذا يتبقى منها؟

بناء على هذا القول نرجِّح النظر إلى البلاغة باعتبارها مجموعة من التقنيات والمفاهيم التى تتشكل فى مقاربات مختلفة؛ فكتاب «البيان والتبيين» للجاحظ، وكتاب «البديع فى نقد الشعر» لأسامة بن منقذ، وكتاب «الموازنة» للآمدى على سبيل المثال، كتب فى البلاغة على الرغم من البون الشاسع بينها؛ فما هو القاسم المشترك بين هذه المصنفات المختلفة الذى يجعلنا نصنفها فى حقل البلاغة؟ القاسم الوحيد هو أنها جميعها منشغلة بالخطاب وبتقنياته المؤثرة؛ ولكنها تختلف بعد ذلك اختلافا جذريا؛ فالجاحظ يقدم لنا تأملات نظرية فكرية فى بلاغة الخطاب، بينما يقدم أسامة بن منقذ معجما للتقنيات البلاغية فى خطابات شتى، وأما الآمدى؛ فإنه يوازن بين بلاغتين شعريتين ويقدم لنا بلاغة إجرائية من منظور تقييمى.

نخلص من هذا إلى القول إن البلاغة ليست جوهرا متعاليا أو مطلقا، ولا هى حقل ثابتٌ، أو مقفلٌ لا يقبل التفاعل مع غيره من الحقول، ولا هى مجموعة من التقنيات المحددة فى قوائم نهائية غير قابلة للزيادة. ولعل هذا الانفتاح والقابلية للاغتناء والتشكل والتجدد أن يصحح منظورا سائدا يراها علما معياريا، أو حقلا محدد المعالم، محصورا فى مصنفات دون غيرها. وكما أثبتنا صورا متنوعة لها فى كتابات عربية قديمة، فإن هذا التنوع والتجدد استمر فى الكتابات العربية الحديثة كما يمكننا أن نرصد ذلك فى كتابات أمين الخولى وشكرى عياد ومصطفى ناصف ولطفى عبد البديع وجابر عصفور ونصر أبو زيد ومحمد العمرى وعبد الحكيم راضى وطارق النعمان وغيرهم.

وعندما نرصد خريطة حضور البلاغة فى تاريخ الثقافة الغربية من السفسطائيين حتى اليوم نلاحظ أننا نواجه قارة مترامية الحدود؛ فبعد البلاغتين الأرسطية والرومانية، سيطرت بلاغة دومارسيى وفونتانيى فى القرنين السابع والثامن عشر، وبعد منتصف القرن عشرين بقليل ظهرت بلاغتان جديدتان إحداهما ذات منحى حجاجى مع شاييم برلمان، والأخرى ذات منحى جمالى مع جماعة مو. وفى الربع الأخير من هذا القرن حتى اليوم، تشكلت البلاغة تشكلات متنوعة، كما يمكن أن نتابع ذلك فى أعمال مارك أنجنو وألبرت هالزال ومارك فومارولى وميشيل مايير وأوليفيى ريبول وروث أموسى وكريستيان بلانتان وغيرهم.

نخلص من هذا إلى أن البلاغة لم تعد فى ثقافتنا المعاصرة مجرد درس تعليمى؛ بل غدت فكرا وفلسفة ومقاربات لأنماط وأجناس خطابية مختلفة. كما لم تعد جزءا ملحقا بنظرية الأدب؛ بل غدت جزءا من نظرية الخطاب؛ ولعل هذا الوضع يلائم صورتها الأولى عندما لم تكن منحسرة فى المكون الجمالى، مثلما قُدِّر لها أن تصير مع مرور الزمن.

حاجتنا اليوم للبلاغة فى صورتها الجديدة، تتطلبها مقتضيات ثقافية وتعليمية وإعلامية واجتماعية؛ فلا أحد يستطيع أن ينكر اليوم أن نقد الأعمال الأدبية لم تعد له تلك الحظوة خارج أسوار المدرسة والجامعة؛ بل إن البحوث الأكاديمية نفسها فى أقسام اللغات فى عديد من الجامعات العربية شرعت تتجه بقوة لافتة نحو الاهتمام بالخطابات الاجتماعية والسياسية والدينية والتاريخية وكتابات الذات من رحلات ويوميات وسير ذاتية وغيرها من الأنواع المرجعية والتداولية؛ مما يفرض علينا اليوم أن نعيد النظر فى مفهوم الأدب الذى حُصِر فى الكتابات التخييلية. هذه الخريطة الأدبية الجديدة تجبرنا على إعادة النظر فى تصورنا للإبداع بمنأى عن أى مفاضلة غير علمية بين أنواع الخطاب التى ينتجها الإنسان فى هذا العالم، مثلما تجبرنا على أن نعيد للبلاغة مكانتها اللائقة بها.

بعد ما يقرب من ٢٠ عامًا على صدور الطبعة الأولى من كتاب «نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية» للناقد الكبير الراحل إبراهيم فتحى (١٩٣١ - ٢٠١٩)، صدر عن دار الشروق طبعة جديدة من هذا الكتاب، بإشراف د. هناء سليمان، وبتصدير للدكتور حسين حمودة.

نجيب محفوظ بين القصة والرواية

يأتى هذا الكتاب، حسبما يرى حمودة، فى الحلقة الثالثة من حلقات اهتمام إبراهيم فتحى بنجيب محفوظ «الأولى اقترنت بكتابه المبكر الشهير العالم الروائى عند نجيب محفوظ، والحلقة الثانية ارتبطت بمجموعة مقالات نشرها متفرقة فى دوريات، وبعدد من مشاركات أسهم بها فى ندوات».

ويرى حمودة أن إبراهيم فتحى توقف فى هذه الدراسة عند قضايا كبرى منها «ما يتعلق بالوجود الإنسانى؛ وواقعية الموت، والرؤية الأمثولية للعالم، والخلود واكتمال الحياة. يستكشف الأستاذ إبراهيم فتحى هذه الجوانب، وهذه الروابط، وهذه القضايا، ويقدم إضاءات ناصعة حولها، ويصل بينها وبين عالم محفوظ الغنى، متعدد ومتجدد الدلالات».

يحدد المؤلف فى مقدمته منهجه فى قراءة الأعمال التى تناولها بتأكيده على أنه «لم أعتبر النوع الأدبى (الرواية، القصة القصيرة، الملحمة) مجموعة من الأدوات التقنية، أو طريقة خاصة فى ترابط عناصر لغوية خالصة، بل اعتبرت النوع طريقة محددة خاصة فى تصور وتمثل جزء معين من الوجود الإنسانى وجعله مكتشفا منظورا، بعد أن كان مطموسا».

يدور الكتاب فى جزئين؛ الأول بعنوان «نجيب محفوظ والقصة القصيرة»، وتندرج تحته هذه الموضوعات: بداية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ «مجموعة همس الجنون»، قضايا الوجود الإنسانى مجموعة



إبراهيم فتحى



«دنيا الله»، عناق الرواية والقصة القصيرة عند محفوظ وتميزهما، زلزال الهزيمة: استشرافه ووقوعه، كلام عن اللا معقول والتعبيرية الحوارية، ملاحظات عامة. أما الجزء الثانى؛ فجاء عن «ثلاث روايات: الثلاثية وأولاد حارتنا والحرافيش الروابط الملحمية بين الروايات الثلاث»، وفى هذا الجزء ناقش هذه القضايا: «الثلاثية قمة متفردة لعالم ما قبل ١٩٥٢، مسألة الزمن عند نجيب محفوظ، الأمة المصرية فى الخطاب الروائى، أولاد حارتنا بين ملحمية الثلاثية وملحمة الحرافيش، المجاز التمثيلى «الأليجورى» فى أولاد حارتنا والحرافيش».

معاناة المهمشين فى الكتاب الأول



صدر عن الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية التابعة للمجلس الأعلى للثقافة، مجموعة قصصية جديدة تحت عنوان «إذا رُجت الأرض» للمؤلف إسماعيل فتح الباب. تضم المجموعة اثنتى عشرةَ قصة، وهى حسبما يصفها الكاتب هشام علوان: «تعددت أفكارها، والتزمت بإبراز المعاناة الإنسانية للمهمشين فى الحياة، والتعبير برهافة عن آلامهم، وصيغت بطريقة جذابة تُحرك الفكر، وتثير التأمل لدى القارئ». بينما وصف الكاتب السيد نجم مؤلفها: «حاول القاص أن يقدم فكرة جيدة، ونجح فى المعالجة الفنية مع الطموح لإنتاج نصوص متميزة فيها بصمة كاتبها».

الأفغانى.. المئوية الأولى



عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، وفى سلسلة الفلسفة التى يرأس تحريرها د. سعيد توفيق، صدر كتاب «جمال الدين الأفغانى.. المئوية الأولى ١٨٩٧ - ١٩٩٧»، للدكتور حسن حنفى؛ الذى يرى أن الأفغانى هو رائد الحركة الإصلاحية، وباعث النهضة الإسلامية، وهو أول من صاغ المشروع الإصلاحى الحديث فى النصف الثانى من القرن الماضى، كما يشير حنفى إلى أن محاولات تشويه صورة الأفغانى قد ظهرت فى جيله من أجل قطع جذور النضال الوطنى والقضاء على الإسلام الثورى لبقاء الاستقطاب بين الإسلام السلفى والثورة العلمانية الغربية.

من عناوين الكتاب: الموضوع والمنهج، الرد على الدهريين، الحرية والعقل، الأخلاق الفردية والاجتماعية، مصر والشرق، الأفغانى بعد مائة عام.

سنوات ظهور واختفاء مديحة كامل

صدر عن دار الرواق للنشر كتاب «مديحة كامل.. سنوات الظهور والاختفاء» للكاتب الصحفى محمد سرساوى، الذى يصفها على غلاف الكتاب بأنها «فتاة أحلام كل الشباب فى فترة السبعينيات والثمانينيات، أطلقوا عليها معشوقة الكاميرا، وقطة الشاشة. إنها مديحة كامل، الممثلة الرائعة المتعددة المواهب منذ صغرها، فهى رياضية فازت بالعديد من البطولات، وتكتب الشعر والقصص. حاول المخرجون حصرها فى منطقة محددة، وهى الإغراء، ولكنها رفضت، فكانت أدوارها فى السينما متنوعة». يستعرض الكتاب أسرار حياة مديحة كامل، وعلاقاتها بابنتها وزملائها وأصدقائها، وقصص الحب فى حياتها، ومرضها، وكذلك حياتها الفنية، وأهم أفلامها، والكواليس داخل أماكن التصوير.



دليل مهنى للإعلاميين



صدر مؤخرًا عن دار العربى للنشر والتوزيع كتاب «اتجاهات حديثة فى الإعلام.. التعصب الكروى.. العنف.. الإعلانات.. الأخبار الكاذبة»، للكاتبة الدكتورة سهير صالح، أستاذة الإعلام بجامعة القاهرة ووكيل كلية الإعلام بأكاديمية الشروق. متناولاً عددًا من الموضوعات الخلافية التى تمثل انتهاكًا للأخلاقيات المهنية الإعلامية، ومنها قضية التعصب الكروى، ودور الإعلام الرياضى فى التشجيع على إذكاء نار الفتنة بين الجماهير المتحمسة، والعنف المصور والمشاهد فى المواد الدرامية والبرامج والألعاب العنيفة التى انتشرت بين الصغار والأطفال وتركت تأثيرات سلبية عديدة وصلت لارتكاب أعمال عنف وإيذاء للنفس. ويقدم الكتاب مقترحا لدليل السلوك المهنى للإعلاميين والتزام وسائل الإعلام بالقوانين وميثاق شرف ومدونة سلوك تحدد مسؤوليات عناصر العمل الإعلامى لحماية حق الجمهور فى المعرفة بناء على معايير مهنية سليمة.



«حافلة الوطن» يوثق المشروعات القومية

أطلقت مجلة نور للأطفال، الصادرة عن المنظمة العالمية لخريجى الأزهر، أحدث إصداراتها، ضمن سلسلة كتاب نور، بعنوان «حافلة الوطن السّعيدة»، من تأليف إيهاب القسطاوى، والذى يستعرض فيه أبرز إنجازات الجمهورية الجديدة، التى دشنها الرئيس عبد الفتاح السيسى، لتكون شاهدة على عظمة المصريين، وتظل محفورة فى أذهان النشء. وتُعرض الفكرة بالكتاب من خلال ركاب الحافلة من أطفال مصر الذين يتعرفون على مختلف المشروعات التى تم تشييدها، فى وقت قياسى بسواعد أبناء الوطن، بدءًا من زيارة العاصمة الإدارية ومرورًا بمصنع المُستنسَخَات الأثريّة بمدينة العبور، وحقل «ظهر» للغاز الطبيعى العملاق، وقناة السويس الجديدة، وغيرها من المشروعات.
إيهاب القسطاوى شاعر وقاص وروائى وكاتب أدب طفل، ومن أبرز مؤلفاته «الموتى لا يحتسون قهوة عزائهم» و«السيدة عصمت والجراء الأربعة».



دوارة وحسين رياض



عن هيئة الكتاب صدر «حسين رياض.. الفنان صاحب الألف وجه» للناقد د. عمرو دوارة، وقد كان المؤلف أمينًا فى رصد سيرة هذا المبدع الكبير عندما اعتبره بحق «عملة نادرة فى دنيا الفن، وطاقة فنية خصبة وثرية لا حدود لها، ويكفى أن نذكر أنه أحد الفنانين الذين قامت على أكتافهم نهضة المسرح، وصناعة السينما فى مصر، وكذلك بدايات الدراما الإذاعية والتلفزيونية، ويكفى أن نذكر قدرته الرائعة على الانتقال من التراجيديا للكوميديا ومن القسوة للطيبة بسلاسة وإقناع».
من عناوين فصول الكتاب: السياق التاريخى والفنى، السيرة الذاتية والمسيرة الفنية، الإبداعات فى مجال التمثيل المسرحى، والسينمائى، شهادات نقدية وفنية.

بكوات لينين الرملى



صدر عن الهيئة العامة للكتاب «بكوات لينين الرملى» متضمنًا ثلاث مسرحيات لعملاق المسرح العربى لينين الرملى، هى «أهلًا يا بكوات، وداعًا يا بكوات، اضحك لما تموت»، بدراسة وتقديم للشاعر والكاتب المسرحى جرجس شكرى أمين عام النشر بقصور الثقافة. والذى قال فيها: «ناقش لينين الرملى سطوة الماضى فى «أهلًا يا بكوات»، ومخاوفه من المستقبل فى «وداعًا يا بكوات»، وانهيار الحاضر فى «اضحك لما تموت»، والمسرحيات الثلاث التى كتبها على مدى ربع قرن - تقريبًا - تناقش ماذا حدث للمصريين؟ بدأ بالماضى وانتهى بالحاضر، وبينهما سافر إلى المستقبل وعاد خالى الوفاض. عاد خائفًا مهزومًا! اختار قالب الفانتازيا مع الطابع الكوميدى الذى لا يخلو من الحس المأساوى لتجسيد هذه الرؤية، وانحاز فى الأعمال الثلاثة إلى الأخلاق والقيم التى أصبحت من الذكريات».

قلوب فاطمة

عن دار روافد صدر للأديبة فاطمة وهيدى المجموعة القصصية «قلوب ضالة»؛ التى تدور فى قوالب اجتماعية مختلفة، وتصور مشاعر الإنسان المتباينة، ومن ذلك قصتها «عشاء أخير» التى ورد فيها: «مددت يدى، أزحت الغلالة الشفافة التى تفصل بينى وبينهم، اتضح المشهد، ها هما يجلسان متقابلين، يتهامسان لا.. يدها لا ترقد فى كفه، مثلما كانت يدى تستكين من قبل فى كفه». ومن عناوين المجموعة: الصورة قبل الأخيرة، الليالى العشر، اغتيال، الفردوس، شبح الماضى.
سبق أن صدر لها فى مجال المجموعات القصصية: ما لن تقول شهرزاد، ثلوج سوداء، فضلًا عن دواوين شعرية وكتابات للأطفال. وقد فازت بعدد من الجوائز منها: جائزة مهرجان الناضور السادس للقصة القصيرة جدا ٢٠١٧، وجائزة الأديبة منى عز الدين نعيمو لأدب الطفل فى دورتها الثانية ٢٠٢١.



الغيطانى

بين الخلق العربى والنسج الغربى

«إنى ذاهب إلى قبر طيبغا أشكو له الحال».
ينتصر أحد قواد الملك الناصر بن محمد بن قلاوون على جنود الفرنجة بحدود الشام، فيجعله السلطان نائبًا للسلطنة وتذهب بعض الألسنة اللئيمة بعيدًا فتدعى أن السلطان سوف يزوجه ابنته رغم علمه بولعه بالحبشيات. وتمتلئ صدور الحاشية غيظًا لكن محبة العامة للرجل كانت تزداد يومًا عن يوم. يصبح طيبغا المنقذ الوحيد من جور المماليك وتعسف أولى الأمر، ويغدو من الطبيعى أن يبيت له أصحاب المصالح – بما فيهم رجالات الدين - شرًا؛ «صاح شيخ الحنابلة أنه لوطى فاسق، همس قاضى القضاة - تمسح وجهه ابتسامة لها رائحة العنبر - ليس وقته يا شيخ أحمد.. ليس وقته».
كان السلطان طيبًا، بيد أن الغضب طغى على طيبته؛ «نادى بأعلى صوته، هاتولى قطقط. رمى الدروق فى الأرض. ضرب جدار الرخام. طلب من طشتمر الكف عن الكلام». وكانت نهاية طيبغا. مشى فى جنازته السلطان وبكته العامة زمنًا ثم تحول إلى رمز لا يموت فى قلوب البسطاء.

آمال فلاح

القصة من مجموعة «الحصار من ثلاث جهات جهات» دار المسيرة (١٩٦٨) لجمال الغيطانى. مجموعة تعتبر نواة لرواية «الزينى بركات» والتى صوّر فيها طيبغا (الذى سوف يحمل اسم الزينى فيما بعد) وهو يقف مع الشعب فيرفعه الشعب عاليًا لكنه ينقلب ذئبًا فيسقط القناع، وتستمر اللعبة لعصور تالية.

كُتبت هذه المجموعة أواخر الستينيات، تلك الفترة التى لم تعد فيها الرواية العربية تقتنع بالشكل الأدبى الآتى من الغرب، فأصبحت تسائل ذاتها وتسائل واقعها لتعرف موقعها من التاريخ ومن الحضارة وسر انسحاقها بين منجزات حضارة غربية عملاقة وذكرى أمجاد غابرة .

هل جاء الغيطانى بقصة رجل عاش – أو لم يعش – فى العصر المملوكى، وبنى سياق عصر بأكمله بأجوائه وصيغه اللغوية ليحكى لنا مجرد حكاية، أم أنه استعار شخصيات وأساليب من التاريخ ليحدثنا عن زمنه هو؟

هل كان طيبغا يرمز إلى اليسار المصرى الذى تم إبعاده وسجنه فى عصر عبد الناصر (الرئيس الطيب المحاط بزمرة من الأشرار المفسدين) وتمخض حكمه عن أبشع هزيمة؟

العودة التراث

فى هذه القصة، وفى أعمال عديدة لاحقة، حاول الغيطانى أن يصوّر البون الشاسع بين الشعب – الحالم دومًا برجل صالح يحقق العدل – والسُلطة التى تحكمه وما بينهما من طبقة متسلقة تعيث فسادًا.

فالغيطانى – كغيره من مثقفى مصر فى الستينيات – زار سجون عبد الناصر؛ لكنه نجح فى التحايل على الرقابة قصد إيصال

خطاب سياسى مضاد للهزيمة. وتكمن أهميته كأبرز روائيى جيله فى محاولاته لبناء شكل روائى مختلف من خلال التنقيب فى البنى الحكائية التراثية، أسلوب «الخطط» العربى وكتب ابن إياس والمقريزى وتجليات ابن عربى وباقى الكتب الصوفية، أشكال تراثية كانت فيها الكتب عبارة عن موسوعات تضم جميع المعارف وتمزج بين كل الأجناس الأدبية.

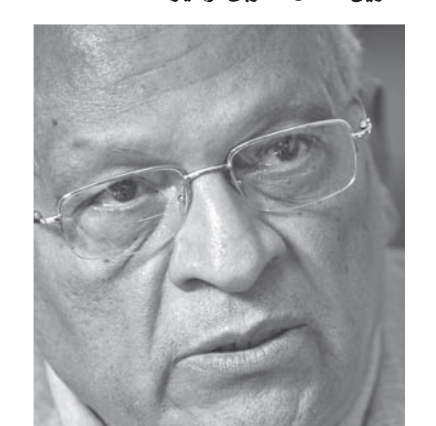
يقول الغيطانى فى حوار أجريته معه فى جريدة الشرق الأوسط: «كانت خيبة الأمل فى القوى السياسية التى أنتمى إليها كبيرة، بالإضافة إلى انحسار حركات التحرر الوطنى. لم يبق لدىّ سوى قضية كفاحى مع اللغة، لكى أوجد أفضل وعاء لما بداخلى، ولإيجاد متعة، ولإبهار القارئ، وإطلاق العنان للخيال، فى إطار التعبير عن الواقع».

نقطة البداية جاءت من الرغبة فى الخروج عن المواصفات المتعارف عليها فى الكتابة، ثم تحقيق بنية لا تخضع لمنطق سردى ثابت، أى ترسيخ البنية التراثية.

بعد صعود الأنظمة الوطنية (التى طردت الاستعمار) سرعان ما تحولت من مدافع عن الشعوب إلى مضطهد لها، فوُلدت الهزيمة من رحم القمع. شكلت تلك الهزيمة صدمة للمجتمع العربى، فقد أدرك أنه فشل فى المساهمة فى بناء التاريخ الإنسانى الحديث وبدأ يبحث عن الأسباب التى قادته للهزيمة.

يقول الغيطانى: «نحن جيل شهد إحباطًا عظيمًا، وأحلامًا كبرى أجهضت. فى الستينيات كنا نختلف مع عبد الناصر، من أجل مزيد من الاشتراكية، من أجل تفاصيل فى التطبيق. أما فى السبعينيات فأصبحنا نكافح من أجل المحافظة على الوطنية بمفهومها البدائى. رأيت السادات ينزل فى مطار القدس، فقضيت ليلة أبكى فيها بكاء مرًا».

فى البداية، كانت الكتابات نظرية، فى المجال السياسى والأيديولوجى، وتكاد تتشابه فى عناوينها: «المثقفون العرب والغرب»، «الأيديولوجيا العربية المعاصرة»، «أزمة المثقفين»، «نحن والتراث» ، «من التراث إلى الثورة»، «تجديد الفكر العربى»، تكوين العقل العربى» وغيرها.



اللجوء للتراث والتاريخ كان مجرد قناع، ما أن نزيحه حتى يتجلى لنا الواقع

شكلت تلك الدراسات الإطار النظرى الفكرى لطرح موضوع التراث. وكما كان النقد الأدبى سباقًا، قبل الحرب العالمية الثانية، فى التبشير بالواقعية وبالأفكار الاشتراكية، فإن النقد فى تلك الفترة كانت له أسبقية المطالبة باستلهام التراث لخلق أشكال فنية أصيلة، فى القصيدة عبر استعمالها للرموز التاريخية، فى المسرح والرواية.. وبينما كان البعض ينادى بالارتداد للماضى والانكفاء اعتمد آخرون على محاكاة واعية لذلك الماضى تتيح لهم رؤية واقعهم من زوايا جديدة.

لكن رحلة البحث عن آفاق رحبة لم تكن للأمام بل للخلف، إلى الماضى، وغدا التراث يشكل هوية تمنح«المغايرة» للثقافة الأخرى» و«الرواية الأخرى». حركة تحرر من الشكل الأوروبى الجاهز كانت انعكاسًا للحركة التحررية العامة من علاقات التبعية الاقتصادية والاجتماعية والفكرية مادام البحث عن الذات يتحدد بالعلاقة مع الآخر والآخر هو الغرب.

محاكاة أم تناص؟

حركة العودة للتراث لم تكن مجرد صرعة آنذاك، إنما فرضتها أحداث زلزلت البنى الاجتماعية العربية، فامتد الصدع إلى البنى الثقافية. وكما نتج عن نكبة ١٩٤٨ صدمة حضارية جعلت الشعر العربى يشهد كسرًا فى بنيته المتوارثة التى أصبحت عاجزة عن استيعاب معطيات الهزيمة، كذلك ظهرت الحاجة الملحة للبحث عن أشكال للتعبير عن الذات العربية التى كشفت عوراتها انتكاسة يونيو.

يقول محمد دكروب فى مجلة الطريق «عندما نكون غير قادرين على الإمساك بهذه الذات مباشرة، نلجأ إلى الماضى لنضمن هويتنا».

جاء استلهام جيل الغيطانى للتراث ليؤكد على المغايرة بالدرجة الأولى، وليؤكد – كذلك – على الهوية. لم تكن العودة لجوءًا مباشرًا للتراث والتاريخ، كانت مجرد قناع، ما أن نزيحه حتى يتجلى لنا الواقع الذى تمخض عن هزيمة ١٩٦٧ جليًا. والغيطانى لم يكن متشبثا بفترة ماضية انقضت إلا بقدر ما رغب أن يرمز من خلالها إلى حاضر هو ابن بار له.

البنية السردية لدى الغيطانى تعتمد على تركيب شخصيات تاريخية معينة، ووضعها فى سياقها الاجتماعى والسياسى المعهود، ومن ثم إعادة خلق سياق عصر بأكمله يضع داخله خطابًا قصصيًا معاصرًا، وحياكة بنية لغوية تحاكى البنية التى عرفتها اللغة فى مرحلة من تطورها التاريخى: «أنا باستمرار فى حوار مع الأشكال المختلفة من أجل الوصول إلى كتابة متفردة، حتى مع فن العمارة أو الزخرفة أو فن السجاد الذى أتقنه. هدفى إيجاد لغة تستوعب ما أريد قوله».

الزمن عنده ليس أسطوريًا ما دمنا نصطدم فى كل فقرة بتفاصيل تاريخية محددة تضفى جوًا حقيقيًا على السرد: سلطنة الناصر محمد بن قلاوون ومن بعده ابنه كجك ابن الناصر، ثم الوباء الذى فتك بالجنود والذى ذكره ابن إياس فى «بدائع الزهور فى وقائع الدهور». أى أنه مزج أسلوب الرواية المعاصرة فى التنقل بين الأمكنة والأزمنة والشخصيات والأحداث بنقل بعض مقتطفات الكتب التراثية، ومن ضمنها الجو التاريخى والنداءات والمراسيم السلطانية وبيانات ولاة الأمور بصيغها القديمة.

بيد أن ما يستوقفنا فى أعمال الغيطانى أنها تظل تحاور مظاهر تقنية الكتابة الروائية المعاصرة، خاصة عندما يعتمد عناصر الحكى العصرية، فهو لم يكسرها ولا تجاوزها بل وضع نصوصه فى إطارها.

تتحول الكتابة لديه «صنعة» بوصفها تجريبًا تشكيليًا للنصوص تتخذ مظاهر عديدة منها المحاكاة والتقليد الساخر والمعارضة أو التناص من حيث السردية وبنية المحكى.

يقول الغيطانى عن روايته «التجليات»: «لقد كسرت فيها البنية الغربية وحققت ما دعوت إليه بترسيخ البنية التراثية». لكن، هل نجح حقًا فى خلق شكل روائى عربى بحت أم أنه نسج على جسد البنية الروائية الغربية نصوصًا تراثية لم تلتحم بالعمل الأدبى ولم تتحد به؟

في رواية «أطلس الخفاء» للروائية منصورة عز الدين، الصادرة مؤخرًا عن دار الشروق، عدد من السمات والخصائص التى تجعلها صوتًا سرديًا مختلفًا، وتؤكد أنها وحدة مهمة فى مشروع الكاتبة السردى وتبيّن قدر اختلافه أو ما يتمثل فيه من المغايرة عن السائد والتقليدى فى الخطاب الروائى العربى.

هذه الرواية المكثفة والمحكمة التى تطرح عددًا من الإشكاليات والأسئلة والقضايا وتقارب حالات إنسانية شديدة الخصوصية تحقق أول إنجازاتها الجمالية بأن تأتى فى فضاء سردى محكم وبعيد تمامًا عن الترهل، وتطرح الكثير من القيم الدلالية والجمالية فى مساحة محدودة للغاية من الفضاء السردى، فهى لا تزيد عن ١٢٧ صفحة من القطع المتوسط وبرغم هذا تبدو قادرة على منح المتلقى، وتدفق إلى حواسه ومداركه أنماط من الجمال السردى، وتشعل مخيلته وتشبع لديه نوازع جمالية ونفسية عديدة.

منصورة عز الدين

أطلس الخفاء
العيش على هامش الوجود

د. محمد سليم شوشة

فى مقاربة هذا الخطاب السردى لشخصية مراد، وهى الشخصية الأساسية تتجلى عدة ملامح مهمة، أولها كونها قد قاربته فى إطار عدد كبير من الإشكاليات النفسية المتدرجة والمتصاعدة؛ فشخصية مراد تتراكم فيها كمية هائلة من الإخفاقات والخسارة والفقد والتأزم الذى يحيله إلى نمط سيكولوجى مغاير للسائد وبالغ التعقيد، وهو أمر بذاته يبدو مشوقًا للمتلقى الذى ترتسم أمامه ملامح شخصية على هذا النحو ويبدو فيها الخطاب برغم ذلك على قدر كبير من النعومة والتدفق أو ليس هناك ما يمكن أن يمثل إشكاليات عميقة أو مفاجئة؛ بل إن هذه الشخصية التى هى على درجة كبيرة من التعقيد وتحمل كمًا هائلًا من الإشكاليات النفسية تبدو أقرب إلى نموذج عادى وفق طرح الخطاب وتصوره الأولى، أو ما يمكن أن يوهم به من البداية وهذا إنجاز كذلك يرتبط بالنبرة التى يختارها هذا الخطاب السردى. فهو يطرح الغريب وغير المألوف والمأزوم والخارج عن الطبيعى فى إطار التقليدى والمعتاد والنمطى والسائد. متى يدرك المتلقى أنه أمام حالة استثنائية أو مختلفة؟ ربما فى نهاية الرواية تمامًا أو قرب نهايتها.



الخطاب الروائى يرصد العالم من منظور شخصية «مراد» ووفقًا لتصوراتها

وتأسيسا على هذا النمط الإنسانى الغريب والمختلف أو الاستثنائى نجد أن خطاب الرواية قد حقق إنجازًا آخر، وهو أنه رصد العالم فى أجزاء من الرواية منظور هذه الشخصية ووفقًا لتصوراتها، وبالاستناد إلى معطياتها الإدراكية وهو أمر أحيانًا ما يكون صعبًا لأنه يحتاج إلى لغة خاصة قادرة على التجاوب مع غرابة هذا المنظور أو التصور الإدراكى الذى هو بالأساس أقرب إلى زاوية رصد المريض النفسى أو حالات من التوهم والأحلام التى تتنوع بين اليقظة والمنام أو التهويمات وحالات الفصام. ويكون نتاج هذا التشكيل السردى القائم على استمداد منظور الشخصية الغريبة واسترفادها ودمجها فى السرد أن تتوافر وحدات سردية هى تدوينات مراد أو ما يسميها إشراقات، والحقيقة أن هذه التدوينات هى أقرب إلى واحة شعرية داخل المتن السردى لهذه الرواية، وهذه الشعرية تبدأ من العنوان ولا تنتهى بسمات المكان وحدود الطبيعة والبيئة فيها وملامح الشخصيات، واختلاط الواقعى والحقيقى بالمتوهم والمتخيل والعبثى والماورائى فيها، بما يجعلها كلها تنصهر لتشكل تكوينًا سرديًا وعالمًا آخر موازيًا يختلف كثيرًا عن عالم مراد الذى يحتويه فيزيائيًا أو يشكل وجودًا ماديًا له. فهل يمكن أن نقول إن مراد لم تسعه العزلة التى حاول أن يصنعها لنفسه فى الحياة الحقيقية وأنها برغم إصراره عليها لم تتسع له وهكذا كان مضطرًا للهرب إلى مساحة أخرى وإلى كون موازٍ آخر؟

فى تقديرى أن هذا هو التصور الأقرب إلى الواقع؛ حيث يمكن رؤية مراد بوصفه شخصًا متمردًا على الوجود، لكن هذا التمرد لم ينطلق إلى أقصى مداه مرة واحدة أو بلغ ذروته دفعة واحدة، بل الطبيعى أنه كان متدرجًا بما يتناسب مع تصاعد أزمته وإشكالياته النفسية، فكانت البداية بأن ينعزل عن الناس وألا يرتاح إلا حين يفرغ له مكان العمل تمامًا من زملائه وأن يتجنب الحديث معهم بأقصى ما لديه من قدرة، وأن يتجنب أن يكون له امتداد أو أطفال وذرية، ثم قمة التمرد النفسى والرفض الكامل للعالم بأن يكون له عالمه المتخيل الموازى الذى يعيشه فى هذه الإشراقات، فيمكن وصفه بأنه نمط إنسانى أقرب لأن يكون متمردًا على الوجود بأن يصنع له كونًا موازيًا أو جغرافيا بديلة يعيش فيها، تقوم على الخفاء، ويتصور أنه وحده القادر على استكشاف أطلسها واستظهاره من العدم ليكون شرنقته ومساحته التى يتحصن فيها من البشر.

وفى لحظة معينة يعبر الخطاب الروائى عما فى لا وعى الشخصية، ويكشف عن الدوافع الكامنة وراء هذا الرفض والتمرد على العالم، وربما يكون من التوفيق الجمالى أن يجعل الخطاب هذه اللحظة هى نفسها التى واجه فيها البحر فى الإسكندرية، حين يصارح نفسه وهو يتأمله فى خلوته على الشاطئ، ويخطر له أنه محروم من كثير مما فى هذا العالم الشاسع، لم يخطُ سوى فى مساحة لا تذكر منه، ولم يختبر إلا أضأل التجارب والخبرات، ثم ينفض هذا الخاطر بعيدًا مذكرًا نفسه بنعمة تجلياته وما يتراءى له من خلالها من استبصارات لا يعرف عنها معظم الناس شيئًا. فهذه الخاطرة التى جسدها الخطاب السردى فى هذا المشهد دالة على ما فى عمق لاوعى الشخصية من الشعور بالحرمان والفشل والإخفاق أو المحاصرة وضيق العالم عليه فكان الحل أو الردّ متمثلا فى الاستبصارات أو استكشافاته لهذه الجغرافيا الخفية القابعة وراء الوجود. مراد هنا هو نموذج لكل إنسان محروم لم يختبر إلا أضأل التجارب والخبرات.

من جماليات هذه الرواية ومواضع التوفيق والبراعة فيها كذلك التكوين الخاص لعالم الاستبصارات والإشراقات وخصائص هذا العالم وتحديدًا ما يرتبط بسمات المكان، وهنا يمكن الوقوف بشكل معمق مع الخضرة أو سمة الاخضرار وكمية الأشجار وتلوين هذه الجغرافيا الجديدة المستكشفة وحدودها وأبعادها وتضاريسها؛ فنجد أن أبرز سماتها هو

طغيان اللون الأخضر من النباتات والأشجار بأنواع كثيرة منهما ؛ فالمتتبع بتركيز والراصد لأنواع الأشجار والنباتات فى إشراقات مراد التى يدونها يجد كما هائلا من الأشجار المعروفة وغير المعروفة، أو بالأحرى تلك التى أخذت شكلا جديدًا مثل شجرة المانجو التى بثمار ملونة كثيرة، أو غيرها من الأنواع، والحقيقة أن وراء هذا التكوين أو السمة معادلا مهمًا وسببًا جوهريًا، حيث يمكن أن تكون هذه الجغرافيا بشكل ما نوعًا من استعادة جغرافيا الريف أو القرية التى ولد فيها، ولهذا ؛ فإن الشاعر الذى عاش طفولته فى القرية يأتى أحيانًا أو يعود مرة أخرى، ولكنه يتلون بهيئات وسمات وخصائص أخرى جديدة، أو كأنه يتشكل وفق نسق من المزج بين ما عاش فى الطفولة وما رأى وتابع بحبٍ فى المدينة، وبخاصة أشجار الباوباب التى أحبها ورآها فى حديقة الأورمان بالقرب من مسكنه فى القاهرة.

وربما يكون من التوفيق المهم والذكاء أن خطاب الرواية لم يحسم كون هذه الإشراقات منتمية تمامًا للنوم أو من قبيل الرؤية المنامية وذلك لسببين؛ الأول أن علماء النفس يؤكدون أن الأحلام ليس فيها ألوان أو لا يكون فيها إدراك للألوان، والثانى حتى تظل متأرجحة بين كونها نوعًا من إعادة الإنشاء والكتابة بعد الأحلام وتدوينها وفق منطق استعادى خاص يجعل الأشياء ملونة، وبين كونها من الإدراكات النابعة من الفصام أو الحال المرضية التى تهيمن على مراد وتجعل من عقله صانعًا لعالم مواز برغبة نفسية أو بنزوع نفسى هو أقرب إلى الهرب من الواقع ويبدو ذلك بناء على قدر من الوعى وليس بانفصال تامٍ عنه.

تبدو حياة مراد حافلة وبخاصة فى الطفولة وبرغم كل هذا التكثيف والابتعاد عن الترهل أو الاستطرادات تتشكل حياته بشكل وافٍ، ويكون هناك نوع من الخروج عن الذات المفردة بتعقيداتها وأزماتها فى نوع من استعادة الماضى وتاريخه فى الشباب والطفولة، والعودة إلى أوقات الحب والحماس أو أوقات الارتباط بالجدة، وفى هذه الحياة المستعادة تتمحور الجدة أو تصبح ركيزة دالة على تكوين شخصيته، فهذه الجدة التى تعمل محفظة للقرآن فى القرية وصاحبة كتاب وتنتهى إلى حال من الخرف تبدو أقرب لأن تكون رمزًا لكافة الجذور المعرفية التى تأسس عليها مراد، فهى دالة ربما بشكل واضح على حال من العرفان أو الاطلاع أو المعرفة الإلهية والدينية وبخاصة أن حفظها للقرآن وقراءتها له وتعليمه للأطفال ترتبط أو تقترن بحال معرفية ذات صلة بالواقع تجذرت عبر الحكم والأمثال والمقولات الكثيرة التى نقلها عنها مراد، وهكذا فهى دالة على المعرفة التاريخية والعمق الثقافى الذى انطلق منه ولكنه فى نهايته تحول إلى حال من الخرف، ربما فى إشارة إلى حال الانحدار الثقافى والمعرفى التى عاشها مجتمع مراد أو ثقافتنا كلها تقريبًا.

فضاء سردى جميل ومحكم بعيدًا عن الترهل

وتكملة لهذه الحياة الحافلة، نجد كذلك ارتكاز شخصية «وردة» فى قلب هذا العالم لتكون رمزًا لحل حلم مفقود أو ضائع، بجمالها الساحر والحال الحقيقية والصادقة من التعلق التى عاشها ثم عجزه عن أن يحقق الاستمرار أو الارتباط بها لتكون دالة على كل إخفاق أو حال من السلب والعجز، ولتكون «وردة» هى الخسارة الأولى والأخيرة التى دفعته إلى كل هذا التمرد والشعور بالاغتراب عن العالم وشكلته بهذا التكوين النفسى المأزوم.

والحقيقة أن شخصيات الرواية كثيرة وكلها أنماط إنسانية ثرية ومحفزة وذات أدوار درامية محسوبة وفاعلة فى فضاء الحكاية برغم ما قد يبدو من انغلاقها على ذات مفردة، لكنها فى الحقيقة تبدو على قدر من التشعب الحقيقى والطبيعى، فهناك زملاء العمل والأقارب أو بالأحرى القريب الوحيد البعيد/ ابن العم فى الإسكندرية، وكذلك الأخت التى ضاعت مرتين، بالزواج على طريقتها بفعل العرف الاجتماعى وسلطته وكذلك حين غرقت فى النهر وكانت سببًا فى انطفاء الأم وانهيارها تدريجيًا وخسارتها هى الأخرى لتتعاظم الخسارات بكافة أشكالها فى حياة الشخصية، ويجعلها تصل إلى هذه الذروة من الألم النفسى المكتوم الذى لم يكن له من مهرب غير إشراقاته وأطلس عالمه الموازى.

رسم سمات المكان تعد من جماليات هذه الرواية كذلك التكوين الخاص لعالم الاستبصارات والإشراقات وخصائص هذا العالم

وهكذا فى إطار الواقعية أو البناء الدرامى المتأسس على الواقع نجد أن أزمات الشخصية كلها مبررة ومنطقية، فهو أخفق فى كثير من اختبارات الحياة وبخاصة الحب، ويبدو فى العمق أن الظواهر النفسية وهذه الأزمات أو الحياة الصعبة التى ينزلق إليها عدد من الشخصيات لها ما يبررها من الواقع أو من تجذير الشخصية وعمقها فى الماضى.

والرواية على مستوى الزمن وترتيب الأحداث وتحكم الذاكرة وبناء نصوص الإشراقات فيها، يمكن أن نرى فيها عددًا من اللمحات الإيجابية أو ذات الأثر الإيجابى من الناحية الفنية وبخاصة ما يمكن أن يوازى الترتيب العبثى أو المرتكز على الاستعادة العبثية أو سريالية الأحلام والإشراقات وأوهام الشخصية أو عالمها الموازى، بما يماثل بدرجة ما حال المرض وتجاوز الشكل الخطى أو الزمن الطبيعى بما فيه من الرتابة، وهو ما يجعل المتلقى فى أحيان كثيرة أثناء تلقيه يبدو نموذجًا فعالًا ومستنتجًا لكثير من الدلالات ويكمل الفجوات ويربط بين أزمات الشخصية

وحاضرها بماضيها وبمثل ما يجمع ويربط بين علامات الواقع المادى وعالم الفنتازيا الموازى الذى تعيشه الشخصية وتتخذ منه هامشًا تعيش فيه بعد الانسحاب من عالم الناس.

والحقيقة أن هذه الثنائية من عالم الواقع المادى وعالم الفنتازيا أو التهويمات الموازية تصنع أثرًا جماليًا مهمًا بالنسبة للمتلقى، أو أنها توجه بشكل ما عملية التلقى، وتصنع فيها نمطًا من الحركة البندولية بين هذين العالمين، ففى مساحات يعيش المتلقى الواقع ويهبط تمامًا بين الأوراق والشوارع والزحام ويجلس على المقهى فى مناطق وسط البلد أم يشم منطقة معروفة برائحة طعام معين اعتاد أحد المطاعم أن يقدمه فى منطقة شارع الصحافة أو شارع الجلاء، وفى مساحات أخرى ينسل المتلقى وراء مراد فى عالمه الجديد، فيتابع الأشجار والذكريات والنهر وممرات الماء ونبات الحلفاء والغاب البلدى وأنماط وأنواع من النبات والزرع وشوارع بملامح وسمات مختلفة وجديدة هى مزيج مما كان فى الطفولة ومما هو حاصل فى الواقع أو مما هو متخيل، ويبدو هذا العالم سحريًا وفيه متاهات واضحة ومعروفة وهذا هو الطريف ففى بعض هذه الإشراقات مثلًا نجد أن هناك طرقًا أو ممرات متداخلة أشبه بمتاهة أو أحجية وعلى السالك أن يفك شفرتها، وهى فى الحقيقة انعكاس لمتاهة الواقع ومتاهة العالم المادى المألوف الذى نتصور أننا نعرفه فى حين أنه أكثر غموضًا ويكون المرء فيه أكثر عرضة للضياع دون أن يكون هناك تحذير أو حتى مجرد الشعور بأنه أمام متاهة.

يتنقل المتلقى على مدار مساحة الخطاب السردى كله بين هذين العالمين؛ الأول الواقعى بجموده وتقليديته أحيانًا، والثانى بسيولته وانفتاحه وتداخله وسينمائيته إن جاز التعبير، حيث تتحول فيه الشخصية إلى حال طريفة من الغرائبية يكون فيها فى كثير من الأحيان فاعلًا وعاجزًا فى الآن نفسه، يشعر بأشياء وينفصل عن أشياء أخرى، يتابع ويعاين بشكل سلبى دون أن يكون قادرًا على إنقاذ شئ أو إجراء أى تغيير أو تدخل على مصائر الشخصيات من أهله وأحبابه مثلما هو الحال مع جدته وأخته وورده حبيبته، فى عالم هلامى تتأسس غرائبيته على ما يحكم الأحلام من أنساق نفسية وإدراكية، وفى الوقت نفسه يستمد بعضًا من خصائصه من إرادة الشخصية حيث الصحو عبر حيلة التدوين.

والحقيقة أن المقارنة بين هذه العالمين وفصل الحدود بينهما يمكن أن تقوم عليه دراسة قائمة بذاتها تستجليهما من الجوانب كافة، وتحدد الأثر الجمالى لهما والدوافع النفسية العميقة وراء تكوينهما على هذا النحو، وبخاصة جغرافيا العالم الموازى عالم الهامش وأطلسه الذى هو بين التجلى والخفاء، وقدر ارتباط بعض سمات هذا العالم بأحلام الشخصية وآمالها أو نوازعها والجنة التى تسكن العقل، ويمكن تسميته بالموت قبل الموت إن جاز التعبير فى نوع من الرغبة فى الهروب والتشرنق الإرادى أو اللاإرادى، كما أن تجاوب لغة السرد مع خصائص هذين العالمين وسماتهما وتحولات اللغة بينهما بما يجعلها انعكاسًا بدرجة ما لجوهرهما وجعلها قادرة على صنع حالة خاصة تجسد نوازع الهرب، إذ يمكن القول كذلك إن اللغة هى الأخرى جسدت ومثلت حالات الهروب من الواقع عبر استعارات وتكوينات بصرية وحسية مختلفة، والحقيقة أن هذه الرواية على قدر كبير من الثراء الجمالى والدلالى ولهذا يمكن مقاربتها تفصيليًا من أكثر من زاوية.

لم تعد القراءة مجرد عملية آلية بسيطة بوصفها تحويلًا لرموز اللغة الخطية إلى ألفاظ منطوقة، بل غدت عبئًا، وشكلت ثقلًا، ينوء به، ولا يقدر عليه إلا أصحاب المواهب العالية والقدرات الخاصة، فالقارئ - من ثمة- ليس مجرد مستهلك للنص، بل أضحى منتجًا مبدعًا خلاقًا، ربما لا يقل إبداعه وتألقه عن مؤلف النص الأصلى، ولِمَ لا؟ وهو الذى يبعث فيه الروح، وينفث فيه الحياة، ويفتح مغاليقه ويوضح مبهمه، ويفك رمزه وشفرته. القراءة إذن ليست سياحة مجانية، أو نزهة خلوية فى عالم النص، بقدر ما هى رشح للجبين، يحتاج إلى مشقة وتعب وأرق ونصب، ولذلك غدت مجابهة النص ومواجهته عملية إنتاجية إبداعية تحتاج إلى زاد وفير من المعارف المتراكمة والثقافات المتعددة، التى تساعد القارئ فى رحلته وتجواله فى ذلك العالم الزاخر.

من «الدوران حول الرأس الفارغ» إلى «رجل مسكون بالزرقة»

التناص فى شعر محمد الشحات

د. محمد دياب غزاوى

وإن النص الجيد لا يعطى للقارئ لؤلؤته المستحيلة وقبسة ناره وهالة نوره لأول وهلة، إنما لا بد من الكد والند والمحاورة والمحاولة؛ وفقًا لاستجابة القارئ ومقدرته على الغوص فى أعماقه. ولذلك فإن تحليل النص أو معرفة مدى انسجامه والحكم عليه بالنصية يعتمد على ما تراكم لدى القائم على تأويل النص أو متلقيه من معارف سابقة، تجمعت لديه قارئًا قادرًا على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص والتجارب السابقة التى قرأها أو عالجها.

والمعرفة الخلفية أداة من أدوات الانسجام النصى، وهى ما يمتلكه المتلقى من تجارب وأدوات وثقافات ومعارف، والتى تعمل على مساعدته فى إدراك العالم من حوله، ومن ذلك معرفتنا بالشاعر والظروف والأحداث التى تدور حول النص، والنصوص الغائبة فيها، بوصفها وسيلة تشاركية، ومن ثم تؤسس معرفة مشتركة بين الباث من جهة والمتلقى من جهة ثانية. مما يعنى أن المستمع أو القارئ حينما يواجه خطابًا ما لا يواجهه وهو خاوى الوفاض، وإنما يستعين بمعرفته الخلفية، والتى يقصد بها كما يقول براون ويول: « ثقافة المتلقى وأدواته المعرفية وما لديه من قدرة على التصور الذهنى».

ويساعد القارئ فى تنظيم هذه العملية المعرفية ما يراه من إشارات وتلميحات يومئ بها تارة ويصرح بها تارات من خلال ما يسميه النقاد بالتناص، أى مجموع النصوص الغائبة التى تتعالق مع نص ما والتى يتم امتصاصها بطريقة أو بأخرى.

إن التناص يعبر عن ثقافة واسعة وفضاء لا متناه من القراءات، والمبدع إذا ما أراد التعبير عن تجربة ما -وهو مثقل بهموم نفسه وقضايا واقعه ومجتمعه- بحث حينئذ عن صياغة فنية تحمل هذه التجربة على جناحيها، ومن هنا يشرع فى التنقيب فى محفورات ذاكرته ومخزون وعيه؛ علَّه يجد ما يروى غلته ويسد رمقه. وحينها يجد تراثًا ممتد الجذور، يضرب بجرانه فى





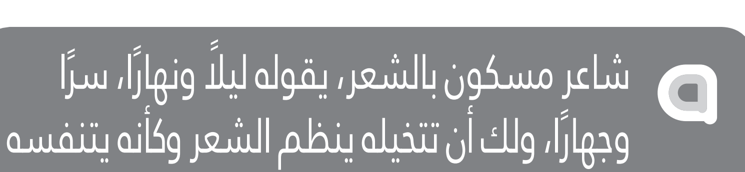
أطناب التاريخ بكل تمظهراته، فيتوقف عنده، يمتح منه بقدر ما يلبى احتياجاته النفسية وحالته الشعورية وصياغته الفنية فى غير ما ذوبان فيه، سواء بالتوارد الساذج أو الاستهلاك المقيت.

إن القارئ مطالب قبل إقدامه على مواجهة النص وقبل مغامرة اقتحامه لفعل القراءة أن يكون واعيًا مدركًا، وعليه أن يتساءل ما هى النصوص الكامنة فى هذا النص التى شكلته وعملت على إيجاده وتخلُّقه؟ إذ إن مثل هذه النصوص تكون بمثابة خلفية معرفية مشتركة بين القارئ والمبدع، مما يؤدى إلى عملية تأويل ناجعة، بعيدًا عن سوء فهم أعلى قد يؤدى إلى لى عنق النص وتحميله ما لا يحتمل، أو سوء فهم أدنى قد يؤدى إلى عملية فهم مبتسرة ناقصة غير وافية، فتغدو القراءة –من ثم– ضربًا من الخوض فى تيه لا مخرج منه وبِيْد لا معالم لها.

وبناء على ذلك يحق لنا التساؤل: ما هى النصوص التى امتصتها هذه القصيدة؟ ولماذا هذه النصوص دون غيرها؟ وهل هى منسجمة مع مقصد الشاعر ومضمون الرسالة أم لا؟ هل تعامل الشاعر مع هذه النصوص تعاملًا عفويًا ساذجًا أم لجأ إلى الاختيار؟ هل حوَّر الشاعر فى تلك النصوص أم أخذها كما هى؟ هل استعمل الشاعر تناص الموافقة والمطابقة أم تناص المخالفة والمعارضة؟ كيف وظف الشاعر هذه النصرص عبر تضاريس نصه ومنحنيات خطابه؟ كيف استخدم الشاعر هذه النصوص واستثمرها؟ كل هذه الأسئلة وغيرها مشروعة وجديرة بالتوقف عندها والتريث إزاءها، لكنها تحتاج إلى دراسة خاصة ومبحث مستقل، ومن ثم سنكتفى بالإشارة السريعة حتى لا تتضخم الورقة وتخرج عن إطارها وخطتها، ويكفى من القلادة ما أحاط بالعنق.

والشاعر محمد الشحات شاعر مسكون بالشعر، يقوله ليلًا ونهارًا، سرًا وجهارًا، ولك أن تتخيله ينظم الشعر وكأنه يتنفسه، ويقرضه وكأنه يحياه، يتزيا به، ويتشح بسرابيله، حتى غدا جزءًا من كيانه، ومضغة من كينونته.

ولا شك أن الولوج فى شعر محمد الشحات يعد من قبيل المغامرة المحفوفة بقدر كبير من الخطورة، ومن ثم تتطلب وعيًا وإدراكًا عاليًا، وحسًا نقديًا على درجة من التميز والتمايز فى آن، وإلا فستكون النتيجة غير محسوبة العواقب؛ ذلك لأننا إزاء شاعر مخضرم، يمتلك أدواته، ويعى آليات عمله، ويعرف كيف يصوغ الحرف، ويبدع الكلمة، ويغزل القصيد.



شاعر تجاوز كمًا جيل الستينيات والسبعينيات؛ إذ هو أغزرهم إنتاجًا (خمسة وعشرون ديوانًا)، هذا برغم توقفه عن الشعر فترة كبيرة، بيد أنه ما إن فتح هويس الشعر، غدا طوفانًا شديدًا، وزلزالًا يأخذ معه الحس والعقل والروح والوجدان والعاطفة فى حميمية مبهرة وتواشج بديع.

وبالرغم من ذلك فإنه لم يأخذ حقه الكافى من الدراسات النقدية والأبحاث الأكاديمية شأنه شأن غيره من الشعراء المجيدين، وربما يكون السبب فى ذلك أنه قد انقطع عن الشعر عشرين عامًا، وكأنه نوع من الاعتراض على هذا التجاهل، ولما انقطع تناسى الشعر، أو نسيه الشعر، بيد أنه يعود، ويعود بقوة حاملًا لواء الشعر الذى لم ولن ينطفئ.

إن محمد الشحات صاحب تجربة ثرية، تضرب بجذورها فى أعماق المثقف المصرى، ذلكم المثقف المهموم بقضايا وطنه وأمته ودينه، يكتوى بآثارها، ويدور فى فلكها، لم يكتب الشعر من أجل الشعر، وإنما للتعبير عن الواقع أيا كان ذلك الواقع، وعن الحاضر أيا كان تهرؤه وتشيؤه، فغدا من ثم لسانا ناطقًا، وقلبًا نابضًا.

ومحمد الشحات شأنه شأن غيره من المبدعين لا يبدأ من فراغ، ولا ينظم من عدم، وإنما كان التناص ظاهرة واضحة جلية فى عالمه الشعرى، يتوه فى سراديبها، ويهيم فى متاهاتها، تنبئ عن ثقافة واسعة، وإدراك مترامٍ فى كافة المجالات، مما وسم شعره بهذه الكثافة المعلوماتية، وتلك المساحة المعرفية فى شتى العلوم، بدا ذلك واضحًا من أول دواوينه «الدوران حول الرأس الفارغ» ١٩٧٤، وحتى آخر دواوينه «رجل مسكون بالزرقة» ٢٠٢٠.

يتواشج فى شعره إذن نصوص مترامية الأطراف ما بين المقدس الدينى(الإسلامى، المسيحى، اليهودى)، إلى الأدبى (شعرًا، ونثرًا)، إلى الملحمى، إلى الأسطورى، إلى التاريخى (القديم والحديث) مرورًا ببروز المصطلحات العلمية والفقهية، كل ذلك فى نسيج متكامل، وفسيفساء رائعة لتشى فى النهاية أننا أمام شاعر قد امتلك أدواته، وراض معارفه، واستطاع أن يحفر

لإبداعه مكانة خاصة فى مملكة الشعر الحر، بعيدًا عن الإيهام، أو الإبهام، أو حتى سرمدية المعنى، وهلامية الدلالة.
وها نحن نجد أنفسنا أمام أول ديوان له «الدوران حول الرأس الفارغ»، ومع أولى قصائده فيه «أوراق قديمة من مذكرات شاعر مقتول»، وعبر هذه الأوراق العشرة، نلاحظ أن الشاعر وكأنه يدخل عالم التناص مع سبق الإصرار والترصد، معلنًا أنه ليس لقيطًا، وإنما هو ابن شرعى لنصوص متداخلة، أسهمت فى بنوته، فما الليث إلا بضع خراف مهضومة، كما يصرخ الكاتب الفرنسى بول فاليرى.
وعبر هذه القصيدة بأوراقها العشرة، نجد هذا الحوار الكاشف لهذا الشاعر المقتول فى مذكراته بوصفه معادلًا موضوعيًا للشاعر أو المثقف، وقد تعرض للخيانة من صديق أو حبيب أو حتى من هذا الواقع الآسن، لتعطى القصيدة فى نهاية الأمر رثائية حزينة لمجتمع تخلخل فيه كل شئ، وغدا مرتعًا وخمًا لكل معانى السوء والأسى.
يتواشج فى هذه القصيدة ذلك التناص المُبهر ما بين المقدس المسيحى بعهديه (القديم والجديد)، والمقدس الإسلامى (القرآن الكريم)، إلى الأدبى، فى صورة شعرية رائعة وملحمة بكائية مبهرة، تكشف زيف الواقع، وتبكى على أخلاق اندثرت.
تتراءى القصيدة متناصة مع سيدنا عيسى مع حواريه فى العشاء الأخير، وتوجهه تلقاء «يهوذا» الذى سيشى به، ويكون سببًا فى قتله وإهلاكه، لكنه وبالرغم من ذلك يقدم له الطعام ويقتسم معه الخبز، مع تأسيه على حميمية كاذبة من خلال هذا العناق الزائف، وتلك الصداقة المخادعة.
انظر إليه وهو يقول:

يا قاتلى
قد عدت من وجهى القديم فلم أجد
أحدًا من الأحياء يعرفنى
فبحثت عنك.. لتمنح الوجه الذى أدميته
تصريح ترحال لأعبر بلدتى
أوصى صغارى.. رفقتى
فسألت عنك فلم أجد
وجريت أبحث فى ميادين الخئون، فلم أجد
ورأيت يهوذا
طريح الأرض يلطم وجهها
وعلى يده دم المسيح.. يقتل.. ينهمر
فسألت عنك فلم يجب
قد كان فى هذيانه الأبدى
يصرخ من كوابيس الندم
وحديث عيسى للرفاق بأن قاتله
جليس عشائه
الممزوج بالندم والعناق
وبأنه سيقاسم الخبز الذى
سيكون شاهد مقتله

ثم ما لا يلبث محمد الشحات وحتى تكتمل الصورة بكل تفاصيلها يتناص مع القرآن الكريم عبر شخصية «أبى لهب»، عم النبى صلى الله عليه وسلم، عبر سورة «المسد»: «تَبَّتْ يَدَا أَبِى لَهَبٍ وَتَبَّ (١) مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ (٢) سَيَصْلَى نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ (٣) وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ (٤) فِى جِيدِهَا حَبْلٌ مِنْ مَسَدٍ (٥)»، يقول:

تبت يداك أبا لهب
وعليك نار من حطب

يهوذا صديق المسيح عليه السلام، وأحد حواريه، أنى له أن يخونه، ويكون سببًا فى الإيقاع به، وأبو لهب عم النبى صلى الله عليه وسلم، أنى له أن يقف فى سبيل دعوته، بل يكون سببًا فى إيذائه مع زوجه اللعينة «حمالة الحطب»، إنه ذلك الزمن الذى يخون فيه أقرب الناس، وتلك هى المعضلة الكبرى، والأسى الممض، والألم الذى لا يوازيه ألم، والخيانة التى لا تساويها خيانة.

ماذا أخذت بمقتلى؟
ماذا أخذت لتمنح الوجه الذى
طال انتظار الراحلين
بأن يلاقى من أحب؟
ماذا أخذت بمقتلى؟
ماذا أخذت؟!
هيا إلى ولا تخف
ما قيمة الأموات فى مدن الذين
يضاجعون الموت بعد عشائهم
ويسامرون القتل فوق جراحنا
ويعاشرون النسوة اللاتى
تورمت البطون ولم يلدن
هيا إلى ولا تخف

رباه ما هذا الألم الذى يعتصر الشاعر وهو يعلن عن خيانة أقرب الناس إليه، إنها خيانة الصديق، وانعدام الإخلاص، وانهيار الوفاء، يقول:

وها أنا أفيق من مرارة الجراح، أمتطى
شعارى الممزق المهان فوق جثتى
بأننى أحب
أحب من رأيت فى عيونه الوفاء.. الأمل
أقول للصديق يا صديقى الذى
تعيش داخلى
بأنك انزراع وجهى الضحوك.. مبسمى
وأنك الحياة
أنك المساء
رحلة الشروق والغروب والغد

ثم يأتى إلى السؤال الأصعب فى القصيدة، وكأنه اختصار لكل الألم:

هل تعلمون أى شئ يجعل القلوب تحتضر
خيانة الصديق للصديق
والحبيب للحبيب
والغريب للوطن
هل تعلمون أى خنجر
يغوص فى القرار
يشطر الضلوع تحترق
خناجر الرفاق للرفاق والصحاب للصحاب
والغريب للوطن!

ثم لا يلبث فى الورقة التاسعة من قصيدته أن يذكر لنا ويستحضر بعض الغادرين الذين خانوا العهود والمواثيق سواء من القرآن الكريم بكل خسة ونذالة، غير آبهين بقرابة أو برحمى (إخوة يوسف عليه السلام)، أو العهد الجديد (يهوذا)، أو من التاريخ الإسلامى عبر حادثة كربلاء واستشهاد الحسين، يقول:

التناص ظاهرة واضحة جلية فى عالمه الشعرى، يتوه فى سراديبها، ويهيم فى متاهاتها





لا تأمنن لأنهم لا يعرفون العهد والميثاق
إنهم كإخوة الصغير يوسف
الذين يحتمون خلف حائط الأخوة الكذوب
فلترفع الكف الذى
يغلى الحقيقة عاليا
إن الذين تآمروا فى قتل يوسف
والمسيح وأحمد
هم فى الحقيقة قاتلوى
ولننزع الوجه الذى يخفى الخئون فإنهم
يتشاورون الآن كى يأتوا بخسة كربلاء

ولا نلبث أن يقابلنا الديوان الثانى عبر ثانى قصائده «أقوال قديمة لرجل عاش فى زمن زرقاء اليمامة»، ليحيلنا ذلك العنوان مباشرة إلى ثلة من الإيحاءات المهمة؛ ذلك أن العنوان من أهم العتبات التى لها دور بارز بوصفه أهم العتبات التى يتكئ عليها النص للكشف عن هويته، ومدخلًا مهمًا له؛ تدور حوله الدلالات المتباينة للنص، ومن أجل ذلك اهتم النقاد به اهتمامًا كبيرًا بوصفه نصًا موازيًا.

وهذا العنوان «أقوال قديمة لرجل عاش فى زمن زرقاء اليمامة»، يتناص فيه الشاعر مع التراث العربى القديم «زرقاء اليمامة»، إضافة إلى استيحاء الشعر المعاصر من خلال قصيدة أمل دنقل «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة».

الشاعر إذن يقوم ومن خلال التناص باستحضار شخصية تراثية، وهذا الاستحضار هو ما أطلق عليه «القناع»، ذلك أن الشاعر يجعل من الشخصية التراثية قناعًا يقول من ورائه ما يشاء عن عصره ومجتمعه وواقعه.

وزرقاء اليمامة امرأة حادة البصر، ترى العدو قادمًا من بعيد، وتخبر قومها، لكنهم لا يصدقونها، إذ إنهم لا يرون ما ترى، حتى يداهمهم العدو، فيندمون.

يستحضر الشحات هذه الشخصية ومن خلال هذه القصيدة الكاشفة ليعبر ربما عن القضية ذاتها التى تكشفت عبر التناص السابق، عن إلقاء الضوء على واقع مهشم، وحاضر متهرئ، غابت فيه القيم، وبيعت فيه الذمم، وتلاشت فيه الأخلاق، وتهاوت فيه الفضائل، زمان يلتهم فيه المرء ذراع أخيه ورأسه.

والقصيدة هنا لا يتقنع فيها الشاعر بزرقاء اليمامة وإنما برجل عاش فى زمانها، لكنه عاش تفاصيل الحكاية، وعاين نمنماتها، ورتوشها الجزئية، ومن ثم غدا قادرًا على حكى ماضيها الأليم، ذلك الماضى الذى استحال إلى واقع معيش، بل واقع قد ازداد سوءًا، وحاضر اشتد سوؤه، واحتد ظلمه، وغاب فيه العدل، وانتشر فيه الجهل، وترعرعت فيه الرذيلة والخيانة والخداع، لكنه بالرغم من كل ذلك لا يستنيم، بل يعلن التحدى، ولا يقبل الهزيمة أو الخنوع أو الانبطاح، فى محاولة منه لتغيير هذا الواقع الآسن والحاضر العفن، وكأن هذا الرجل هو المعادل الموضوعى للشاعر نفسه الذى يرفض الهزيمة والاستسلام رغم زمن القهر وآيات الخداع والنفاق والزيف، لكنه قرر ألا يهادن، وأن يقف شامخًا، أبيًا، لا يرضى بالضيم، ولا يأبه بالظلم. وفى ذلك يقول:

أخبرتنى بأن الزمان الذى سوف يأتى
سيلتهم المرء فيه ذراع أخيه
ورأسه
كنت فى الزمن الذى باع فيه الأمير
رداء الإمارة
واستحدث المقت
فى طرقات بلاد الثلوج البعيدة
علمتنى المجاعة ألا أهادن
أو أستحيى
كنت خلف ذراعى الذى ضاق بالارتخاء
تعلمت أن أمتطيه التحول
أن أمتطيه ابتداء الفصول
تعلمت
كانت سيوف القبيلة
مذ تكور فى النهد صدر الرجولة
مذ تعلمت كيف يكون التحاور
كيف أكون على صهوة الانطلاق
وأن أعلن الاحتجاج
وأن أعشق المدن المريمية
وأن أشهر السيف حيث أريد

هذه مجرد ثلاثة نماذج كاشفة عما وراءها، وإلا فإن نتاج محمد الشحات يحتاج إلى دراسة أكاديمية معمقة لظاهرة التناص، تحاول أن تستجلى آلياتها، وأن تستكنه مصادرها، وتوضح مضامينها، دراسة علمية تضطلع بتفاعل النصوص وتداخلها عبر دواوينه التى تجاوزت العشرين فى دراسة تتوزع ما بين النص الأصلى والنص الغائب وكيفية هذا التفاعل المبهر، والتداخل البهى، ولعل ذلك ما يقوم به باحث جيد فى مقبل الأيام.



لم أكن أنوى الكتابة عن رواية «باب الليل» لوحيد الطويلة، فقد كُتب عنها الكثير من القراءات والمراجعات، فمنزلق مثل «ما يمكننى أن أضيف» كان حاجزًا قويًا، وإن لم يكن هذا هو السبب الحقيقى صراحةً، فالسبب وراء هذا الإحجام كان فى تخوفى الشديد من الاقتراب من كتابة بهذا القدر من الجمال والوجع الشفيف أن تجرحها الكتابة عنها، ثمّة جمال لابد أن تبقى على مسافة منه، لا تدنّس حرَمه بتفكيكه، فكتابة فائقة الحساسية كتلك، كتبت لتُتجرع عذوبتها بل ومرارتها فى آن واحد، فى شربة كأس واحدة، كأنك فى مقهى الرواية، مقهى لمّة الأحباب وتشرب نخب الهزيمة، والسطور القادمة هى كؤوس نخب ذلك.

باب الليل لوحيد الطويلة

لغة شعرية لأجساد منثورة

أحمد منير أحمد

ثمة أمران أود أن أتوقف عندهما، أولهما اللغة، واللغة مبتدأ الكاتب ومنتهاه، خاصة حينما تتصدى لنص تلعب الإيروتيكا فيه عاملًا محوريًا مثلما تفعل فى «باب الليل»، فالإيروتيكا هنا وظيفية وليست مجّانية كما قد يتخيل البعض، هى جزء من مضمون النص ودلالاته مثلما سنشرح لاحقًا، لكن ما تجدر الإشارة له هنا هو اللغة التى اختلق بها الطويلة إيروتيكيته هذه، حيث بلغة شاعرية وحساسة جدًا فى مواضع كثيرة، يقدم لنا وجبته من إيروتيكا غير مبتذلة وغير مقصودة لذاتها، إنما لتقدم مبررًا منطقيًا للبحث عن لذة استهلاكية مثل استهلاك نفوس شخصياتها.

يمكنك أن تتوقف أمام صور شعرية خالصة فى باب النار وباب العسل كمثال «كلّ الذين ذاقوا نارها وأحرقوا حطبهم فى جسدها، ودّوا لو يعودوا لجهنم مرة أخرى».

لو قرأتَ الاقتباس أعلاه وظننت أنه تسلل خلسة من ديوان شعر، فلن يلومك أحدٌ، وهو قطرة صغيرة من سيول جارفة تستطيع التوقف أمام شعرية لغتها فى الرواية، حتى أنّ الطويلة ذات مرة يشير إلى شاعر مثل الأستاذ عبد المنعم رمضان، هل كانت مجرد إشارة لكسر الإيهام فقط والتأكيد على انفصال الراوى؟ إذن لماذا شاعر من جيل السبعينيات تحديدًا؟! هل يمكننا التقصى أبعد وراء خيط ممتد من الدلالات؟!

المقهى قلب العالم

أما ثانيًا، فيمكنك التوقف عند المشهدية الساطعة فى الرواية والتى يستطيع الطويلة أن يزرعك فيها من أول جملة فيها: «كل شىء يحدث فى الحمام، حمّام المقهى بالطبع».

هل توجهَت عيناك مباشرة صوب الحمام؟ إذن أنت فى قلب المقهى، ولن يُكتب لك الإفلات حتى آخر سطور الرواية، أنت فى المقهى، والمقهى قلب العالم، أنت هناك على مقعد تتابع طريقة مجيد فى اصطياد الفتيات أو تشبع عينيك من عجيزة نعيمة، أو ترهف السمع لغناء حبيبة، ترى وتسمع وتراقب وتشارك وتضحك وتبكى وتتألم.

يقدّم لنا مجموعة من الشخصيات مستطردًا بدقة في تشريح أبعادها الجسدية والنفسية والاجتماعية

وادخلوا من أبواب متفرقة

من أي باب شئت فادخل، فالنتيجة واحدة، لكنّ هذه المرة لم تكن حاجة في نفس الطويلة قضاها وانتهى الأمر، إن الطويلة يقصد تعددية الأبواب هذه، وكأنه ودّ أن يرينا بأمّ أعيننا أن لا مناص من الهزيمة، جرّب حيثما شئت، وادخل من أي باب شئت، وستعود فلن تلقَ غير الخيبة القاعدة، ادخلوا من باب النار واكتووا بنار ألفة أو استعذبوا شهد باربي إن استطعتم عند باب العسل، أو يمكنكم ملأ رئاتكم برائحة اليود عند باب البحر، أو قِفوا عند باب الملكة وتأملوا بهرجة دُرّة وهيلماناتها، لكنّ النهاية واحدة.

لا لم تكن فقط مجرد حاجة في نفس الطويلة قضاها، بل تعمّدها وصنعها ببراعة، كي يمعن انغماسنا في هذا الوضع المأزوم، فهي حتمًا لن تغيّر من المصير شيئًا، لذلك ادخل لهذا العالم المهزوم من أي باب شئت فالنتيجة محتومة، ومدموغة على نفوس الجميع وأجسادهم بالنهاية، المقهى قلب العالم وأبوابه بوابات العالم دخولًا وخروجًا، وأنت هناك كشخوص الرواية رابضٌ في الانكسارات منها وإليها.

تحت مظلّة الخيبة

لذلك فالحدث في الرواية أفقي دائمًا، لا تصاعد درامي هناك، فالخيبة راسخة وراكدة، ولابد أن تبقى غيمةً سوداء فوق رؤوس الجميع، هل قلت لك من قبل أن لا شئ يحدث؟

رسوخ خيبة أبو شندي، كلهم/ كلهن/ كلنا تحت ذات الوطأة وفي نفس البقعة نعيد إنتاج الخيبة وإن ذهبنا وأينما حللنا، سيعود أبو شندي من لبنان ومن فرنسا بعد رحلة نضال، وستعود حلومة من السجن بعد أن تهشّمت.. إلخ كلهم يعودون لنفس المقاعد في نفس المقهى، بل إنهم يسعوْن أحيانًا لذلك مثل ادعاءات أبي جعفر للتدهور الصحي ليكسب تعاطف خلانه، وفرصة ألفة للخروج من النفق المظلم بزواجها من الفرنسي لكنها تكسر هذا الأمان وتفتح بوابات جسدها هناك حتى تعود في النهاية للمقهى، تعود لخيمة الخيبة الكبيرة ومظلتها.

كلهم/ كلهن/ كلنا عالقون هناك فأبو شندي لا يستطيع أن يغادر وحلومة وحبيبة المغنية يتوقان بشدة للتحليق، حتى وإن حدث ذلك في النهاية فستعيد درّة حشد المقهى بوجوه جديدة تعيد إنتاج نفس الكساد وبالتأكيد ستكون بنفس مواصفات الأنفس القديمة المنهارة.

إن الطويلة يقدّم لنا مجموعة من كروت الشخصية إن صحّ التعبير، مجموعة من الشخصيات مستطردًا بدقة في تشريح أبعادها الجسدية والنفسية والاجتماعية، ثم ماذا؟ ثم حدثًا استاتيكيًا مغلقًا ودائريًا، لا يفضي إلى شيء وإن انفتح على أبواب عديدة، فلا ينفتح سوى على فلاش باكات لخسارات متتالية ودوائر مكرورة من الانكسارات والهزائم وهو عين ما يقصده الطويلة بالطبع.

كل شيء ثابت ثبات الأجساد المنهارة، الأجساد التي تهشّمت بفعل النفوس المكسورة فانسحبت أكثر وأكثر نحو المزيد والمزيد من تهشيم الأجساد، الأجساد التي لم تستطع تحمل ثقوب الحياة ففتحت كل ثقوبها على مصراعيها، ولهثت خلف أية لذة تروي الظمأ لكنها ستظل ظمآنة وجائعة، نعيمة وحلّومة مثالان صارخان لذلك.

أجساد استهلاكية بامتياز لنفوس مُستهلكة ووضع يشبه خِرقة المطابخ المهملة التي لن تلتفت إليها إلا إذا احتجتها في حمل شيء ملتهب من على النار فلا تكتسب الخرقة سوى مزيد من الخروق، أجساد مخروقة لنفوس أكثر خرقًا!

لمّة الأحباب

هل كانت هناك لمّة حقيقة، هل كان هناك جمع؟ إنه تجمّع ظاهري تملؤه الشروخ والإنكسارات، وهذا التكسير يناسبه تمامًا تبويب الرواية حسب الشخصيات، تكسير الشخصيات، تفريقها، أو تبويبها أبوابًا متفرقة، حتى ولو جمعناهم في باب الرجال مرة وباب البنات مرة، فهو تجمع ظاهري كما قلت ولا شيء يجمعهم سوى بقايا أجساد تدّعي أنها تعيش، تتوهم أنها تحيا.

اعتمد الطويلة البناء الدائري في روايته حيث يختم روايته مثلما بدأ، حيث اللا شيء في الأساس وكأننا نعيد تدوير خيباتنا وانكساراتنا دائمًا وأبدًا، وكأنّ هزائمنا وانكساراتنا الجمعية والفردية دوائر مفرغة سرمدية لا تنتهي.

لذا فلا شئ يحدث في الحمام، وباب الليل الذي يجمعنا ليس ليل الوقت بل ليل الأحلام المنهزمة والرؤى مكسورة الأجنحة التي لم ولن يجبرها شيء ولو حاولنا، حتى ولو انكسرت لوحة الرئيس في النهاية في رمزية قد تبدو عابرة لأمل انهيار السلطة لكنها تقع في الحمام، هل كان ذلك ما يقصده الطويلة أنه كل شيء يحدث هناك؟!

يمكنك في رواية «باب الليل» إن شئت أن تستقصي رمزياتها وتُسقطها على شخوص الرواية، فشخوصها معادل موضوعي للشعوب العربية بكل انكساراتها السياسية والاجتماعية والقومية، وإن لم ترد ذلك، فالطويلة يكفيك مؤنته فهو يشكّل في روايته جمعًا عربيًا روائيًا من شتى البلدان العربية يعكسون أحوال أوطانهم القادمين منها أي أن الواقع العربي حاضر بصفته واقعًا ورمزًا على طول الرواية.

صدر كتاب «مفهوم الدولة» للمفكّر المغربى عبد الله العروى، فى طبعتهِ الأولى، سنة ١٩٨١ عن المركز الثّقافى العربى، ويضمُّ بين دفّتيه سبعة فصول، يطلّ من خلالها على جواهر الفكر السياسى الأوروبى، إذ اعتمد العروى، فى دراسته هذه، على أيقونات الفكر السياسى الحديث؛ لأن هؤلاء الأيقونات يعدُّون من أهم من نظّروا للدولة بإسهابٍ كبير قلّ نظيره، بدءًا بهيجل، مبيّنًا أسباب اختياره له، ثم نقد ماركس وفيورباخ لنظرية هيجل فى الدولة، ثم مع التيار الوضعانى ورائده الأبرز ماكس فيبر، قبل انتقاله لسرد أفكاره وتطلّعاته فيما يخص الدولة عند العرب وذلك اللغط الّذى يتبعها. إنّ ما يميز الأستاذ عبد الله العروى هو جمعهُ بين تقنيتين: أوّلًا، تقنية التحليل الدقيق لمختلف الرؤى والأفكار، ثانيًا تقنية النّقد برؤية فاحصة وموضوعية.

نظرية العروى للدّولة الإيجابية

المغرب - سفيان البراق

يبيّن عبد الله العروى أنّ مسألة الدّولة لم تُدرَس جيّدًا إلّا مع بعض الاستثناءات من المفكرين والباحثين، إذْ هناك فرقٌ شارخ بين التفكير فى مشاكل الدّولة وتقديم نظرية للدولة؛ أى أنّ هناك فرقٌ بين التفكير والتّنظير. أعطى عبد الله العروى تعريفًا موجزًا للدولة: «هى تنظيمٌ اجتماعى، فهى اصطناعية، لا يُمكنُ أن تتضمّن قيمة أعلى من قيمة الحياة الدُّنيا كلّها. تتعلّق القيمة بالوجدان الفردى، إذْ يتّجهُ نحو الغاية المُقدّرة له». إنّ الدولة تكون مقبولة ويحتضنها الأفراد إذا كرّست وقتها لخدمتهم، وتكون مرفوضة ولا شرعية، سيّئة، وليدة الطبيعة الحيوانية فى الإنسان؛ إذا منعت الفرد من أن يلبى الدعوة الموجهة إلى وجدانه أو ضايقته. وتكون شرًا باطلًا إذا تعامت عن الهدف الأسمى الّذى يتطلّب تنفيذ قانونٍ معيّن. نفهم من كلّ هذا تركيز عبد الله العروى على خدمة الدولة للفرد، والسّهر على تنظيم شؤونه حياته وسيرها بشكلٍ اعتيادى.

قام عبد الله العروى بمقارنة متميّزة بين مدرستين (مقالتين) أساسيّتين:

– المدرسة الأخلاقية: هذه المدرسة تَعتبر الدولة أداةً مُصطنعة تساعدُ الفرد على تحقيق غاياته ومتطلّباته وتكرّس نفسها لخدمته. إنّ تحدُّث الشّريعة عن الأخلاق معناهُ أخلاق الفرد حيث لا وجود لأخلاق الدّولة، كما أنّ خطاب الشّريعة للدّولة





> تكمنُ قوة الدولة فى وحدة الغاية العامة مع المصالح الخاصة، ورمزُ تلك الوحدة هو أنّ الأسرة والمجتمع يتحمّلان واجبات تُضاهى الحقوق التى يتمتّعان بها

بصفتها وسيلةً لتبليغ الدّعوة إلى الفرد.

– المدرسة الطّبيعية: تقرُّ هذه المدرسة بأنّ غاية الإنسان الأولى هى المعرفة والرّفاهية والسعادة. الإنسان هو وليدُ الطبيعة، هى ملاذه الأوّل والأخير، وهى التى تسدُّ حاجاته، وقوة الإنسان هنا تكون برفقة الجماعة، ففى الحاضر تنشأُ عن التعاون، وفى الماضى نشأت وانبثقت عن طريق العادات والثّقافة واللغة.

إن الدّولة، فى هذه المدرسة، «هى ظاهرة من ظواهر الاجتماع الطبيعى. تولّدت حسب قانونٍ طبيعى». إذا بقيّت الدّولة خاضعة وتابعة لهذا القانون كانت معقولة، وبالتالى لا تناقض بينها وبين المجتمع، أو بينها وبين الفرد. إذا حصل أى تناقض فذلك راجعٌ لسببٍ غير طبيعى ناتج عن خطأ إنسانى متعمّد وبذلك تنشأ وتتأسس الدولة المستبدّة التى تمارسُ قهرًا وحيفًا على المحكومين.

القولُ بأنّ الدولة ظاهرة اجتماعية فإنّنا أكّدنا تلقائيًا رفضنا لتصوّر خروج الفرد من الدولة، والرّفض أيضًا للتمييز بين الدّولة والمجتمع. يُؤكد عبد الله العروى على أنّ التفكير فى الدولة هو تفكيرٌ فى كائنٍ لا وجود له، شبح ووهم، تفكيرٌ يصلح لمواضيع شتّى سوى لموضوع الدّولة.

نستشفُ من هنا أنّ الدولة الطبيعية، كما ورد فى كتاب مفهوم الدّولة للأستاذ عبد الله العروى، تخدمُ المجتمع بالدرجة الأولى، بقدر ما تخدمُ الفرد، وأهدافها كلّها سامية تتطلّع لمستقبلٍ مزدهر. إذن فالدولة الطبيعية تعيش تجانسًا واتّساقًا بينها وبين الفرد والمجتمع.

فى مقابل الدّولة الطبيعية؛ نجد الدّولة الفاسدة (اللاطبيعية، اللاشرعية) التى تتصف بصفات تجافى وتتنافى كليًا مع الدولة الطبيعية. الدّولة الفاسدة مناقضة للمُجتمع ومبنيّة على العُنف والاستعباد (مؤامرة ضدّ الإنسان).

كلتا الدولتين، فى نظر عبد الله العروى، تنفى التناقض داخل الفرد وداخل المُجتمع، وترى التناقُض فقط بين الفرد والمُجتمع من جهة وبين الدولة من جهةٍ ثانية. ولم تفلح هاتين الدّولتين فى إدراك الدّولة إدراكًا موضوعيًا رغم الجهد النّظرى الجاد، وبقيتا على عتبة فكرة الدّولة دون التطرّق إليها.

انتقل عبد الله العروى للحديث عن أسطورة الدولة التى ابتدعها إرنست كاسيرر، وأوّل من أحياها هو ميكيافيلى بعدما واجه فكرةُ بعض الصعوبات، قبل أن يكتسح الحقل السياسى فى القرن الثّامن عشر بعد أن احتضنهُ هيجل وبيّن أهدافهُ ورؤاه. وانتصر هيجل وميكيافيلى بعد قرون عديدة من الصراع المحتدم والمتواصل بين الأسطورة والمنطق. ولعلّ من أهم الأسباب التى جعلت ميكيافيلى يضعُ ورود الانتصار على رأسه هو انهيارُ نظريّة الحقّ.

يوضّح عبد الله العروى الاختلاف الحاصل بين التاريخ والفلسفة. الأول، أى التاريخ؛ يحدّثنا فى فتراتٍ معينة عن تناقضٍ بين قانون القلب وقانون الدّولة، بين الوعى الذاتى والقاعدة القانونية الخارجية، أمّا الفلسفة؛ الباحثة عن الحقيقة العقلية؛ فتهدفُ إلى كشف معنى الدّولة — فى ذاتها — لا عن الدّولة الفُضلى.

فى هذا الكِتاب خصّص عبد الله العروى جزءًا كبيرًا منه للحديث عن نظرية الدولة عند هيجل، باعتبار أنّ هيجل يعدُّ مرجعًا أساسيًا للتنظير للدولة لا يُمكنُ إغفاله أو القفز عليه. اعترف هيجل بالتناقض بين الفرد والمجتمع لكنه لم يعترف بديمومته. كما أكّد أيضا هيجل أنّ كلّ دولة تجهلُ حريّة

الوجدان هى دولةٌ ناقصة، والدولة أيضًا التى تجهلُ الذات وتتجمّدُ عند تناقضها مع الذّات هى ناقصة، فى حين إنّ الدولة الكاملة، المعقولة، فهى التى تعترفُ بحرية الذّات وتعملُ على غمس الذات فى المبدأ العام التى تتركُ الفرد حرًا.

يقول هيجل فى ردّه على المدرسة الأولى: «إنّ الكيان السياسى الذى يستحقُّ اسم دولة هو الّذى يحتملُ التناقُض ويتجاوزه، بل يجعلُ منه وسيلة للحفاظِ على الوحدة». أمّا ردّه عن المدرسة الثانية؛ يقول عبد الله العروى: «لجأ هيجل إلى مفهوم التضحية. لو كانت المصلحة هى ركيزة للدّولة لكن من التناقض مُطالبتها بتضحية الفرد فى سبيلها. لأنّ الدولة ليست مبنيّة على مصلحة الفرد وليس هدفها الدفاع عن المُجتمع المدنى».

إنّ الدولة هى الغاية القُصوى للأسرة وللمُجتمع المدنى، وتمثّل كذلك ضرورةً خارجية ومتعالية. وتكمنُ قوتها فى وحدة الغاية العامة مع المصالح الخاصة، ورمزُ تلك الوحدة هو أنّ الأسرة والمجتمع يتحمّلان واجبات تُضاهى الحقوق التى يتمتّعان بها.

يُعطى هيجل تعريفًا جوهريًا للدولة: «هى الفكرة الأخلاقية الموضوعية إذ تتحقّق، هى الروح الأخلاقية بصفتها إرادة جوهرية تتجلّى واضحة لذاتها، تعرف ذاتها وتفكّر بذاتها وتُنجزُ ما تعرف لأنّها تعرفهُ». إنّ هذا التعريف، على حدّ قول عبد الله العروى، هو تعريفٌ معقّد بالغ التجريد، لكن تعقيداته تأتى من التصاقه بالواقع. وتعريفٌ يقف على النّقيض من المدرستين المذكورتين سلفًا، لأنّه تعريف لا ينطبق على هذه الدّولة أو تلك إنّما ينطبق على الدولة عبر التاريخ.

إنّ نظرية هيجل فى الدولة تشكّلُ تجاوزًا فعليًا للنّظريات التى سادت قبله. رغم تقدمها إلّا أنّها أثارت انتقادات من نوع آخر، صدرت عن «الماركسيين» ممّا أدّى إلى تعديل مفهوم الدولة.

كما جاء فى كتاب مفهوم الدولة؛ إريك فايل اعتبر نظريّة هيجل علمية حول الدّولة كما هى الآن ستكون باستمرار ما دامت ضرورية للإنسان. يحاولُ إريك فايل أن يُصالح هيجل، فى آنٍ واحد، مع كانط وماركس. ويبدو لى هذا مستحيلًا، باعتبار أنّ نظرية هيجل فى الدولة هى تجاوز كبير لأخلاقيات كانط (أخلاقية الوجدان الفردى)، وماركس وجّه نقدًا لاذعًا لـ نظرية هيجل بخصوص الدولة (هو موضوع الفصل الثانى من الكِتاب)، وبالتالى ففكرة إريك فايل ضربٌ من المستحيل، وحتى الهيغيليين أنفسهم لم يوافقوا عليها.

يؤخذ على الدولة الهيجيلة أنها تتحكّمُ فى العقيدة والوجدان بواسطة القمع، وتتدخل فى كلِّ نشاطٍ مادى أو ذهنى، وتُعادى الفرد وتَعتَبِرُ نفسه شريرة

يُعرِّف هيجل الدولة قائلًا: «لا تستحقُّ أنْ تسمى دولة بالمعنى الحرفى. إنّها مجتمع، مجموعة إنسانيّة، كيانٌ غير مكتمل، وليس دولة عقلية». يُعَقِّبُ عبد الله العروى على هذا التعريف قائلًا؛ بأنّ علماء الاجتماع والمؤرّخون غير راضيين أبدًا على هذا الحكم.

السؤال الذى يتبادرُ إلى الذهن: ماذا يقصدُ هيجل بكلمة دولة؟ لا يعنى بها شكلًا من أشكال النِّظام - تنظيمًا بين التنظيمات الاجتماعيّة - بل يعنى بها مفهومًا منطقيا شائكًا ومُستعصيًا، يركّبهُ من خلاصة التاريخ. لم تكن الإمبراطورية الجرمانية متوحّدة من أجل الدفاع عن حدودها ومُمتلكاتِها، ولم يكن بالإمكانِ أبدًا مقارنتها مع فرنسا كبلدٍ يانع أنتج لنا التنوير، ولا مع إنجلترا كقوة اقتصادية وصناعية صاعدة آنذاك، ولا حتى مع روسيا كقوة عُظمى. من هذه النُّقطة المحورية والهامّة انطلق تفكيرُ هيجل، حيث اعتبر فرنسا «دولة»، لكن ألمانيا لم تصل بعد للاكتمال لتصبح دولة بالمعنى الحقيقى. إنّ هيجل يتكلّم عن الدولة حسبَ مُقتضياتِ مفهومها، لا عن الدولة القائمة. وبذلك سيُعطى تعريفًا بسيطًا للدولة: «دولتى هى الدولة - فى - ذاتها». كثيرون انطلقوا من هذا التعريف وظنُّوا أن هيجل أراد تحقيقَ نظريته فى النظام البروسى، لكن فى هذا ادّعاءٌ كبير. هيجل رغم إعجابهِ الشديد بالثورة الفرنسية، وانبهاره بأطوارها وبالتحوّل الّذى أحدثته، فقد وجّه لمبادئها نقدًا لاذعًا؛ أبرزُ هذه المبادئ هما اللّيبرالية وهى حركةٌ فكرية تقومُ على الحريّة والمساواة، ثم الديمقراطية. يؤخذ على الدولة الهيجيلة كونها تتحكّمُ فى العقيدة والوجدان بواسطة القمع، وتتدخل فى كلِّ نشاطٍ مادى أو ذهنى، وتُعادى الفرد وتَعتَبِرُ نفسه شريرة. نَقْدُ هيجل لا يمكنُ أن يكون لائقًا إلا باستبعاد مفهوم الدولة ذاته كما تفعلُ الفوضوية الماركسية.

كان هيجل هو نقطةُ التقاءٍ بين القديم والجديد، فنظرية الدولة هى نقد أدلوجة الوجدان الّتى تأخذُ شكلين: دينى ميتافيزيقى عند القدّيس أوغسطين (منطق النّقد الدّينى)، والثانى أخلاقى ونقدى عند كانط، الّذى واجه الملكية المُطلقة وكان ليبراليًا وضعانيًا. هل يمكن اعتبار نظرية الدولة عند هيجل هى نقدٌ للأخلاق والمُثُل؟ للأسف الشديد، هذا لم يثبت عند هيجل بتاتًا. نظرية هيجل مبنية على الواقع، ومع هذه الفكرة ستنبثق لنا النظرية الماركسية الفوضوية.

تعوّدنا على كتابات عبد الله العروى المرهقة، التى يصعبُ فهمها بسهولة، لكن هذا لا يمنع من كسر ذلك الحاجز والانفتاح على أعماله واقتحامها. اتّسمت كتابة العروى عن الدولة الإيجابية باسترسال مُركّز لأهم أفكار وتصوّرات هيجل حول الدولة، انطلاقًا من السياق الذى عاش فيه. واستعرض أيضًا ردّ هيجل على المدرستين: الأخلاقية والطبيعية، وقام بالتفصيل فى ردوده بمنتهى الدقّة. يلخّصُ عبد الله العروى فى هذا الفصل رأى هيجل فى الدولة، باعتبارها هى «الفكرة الأخلاقية الموضوعية».



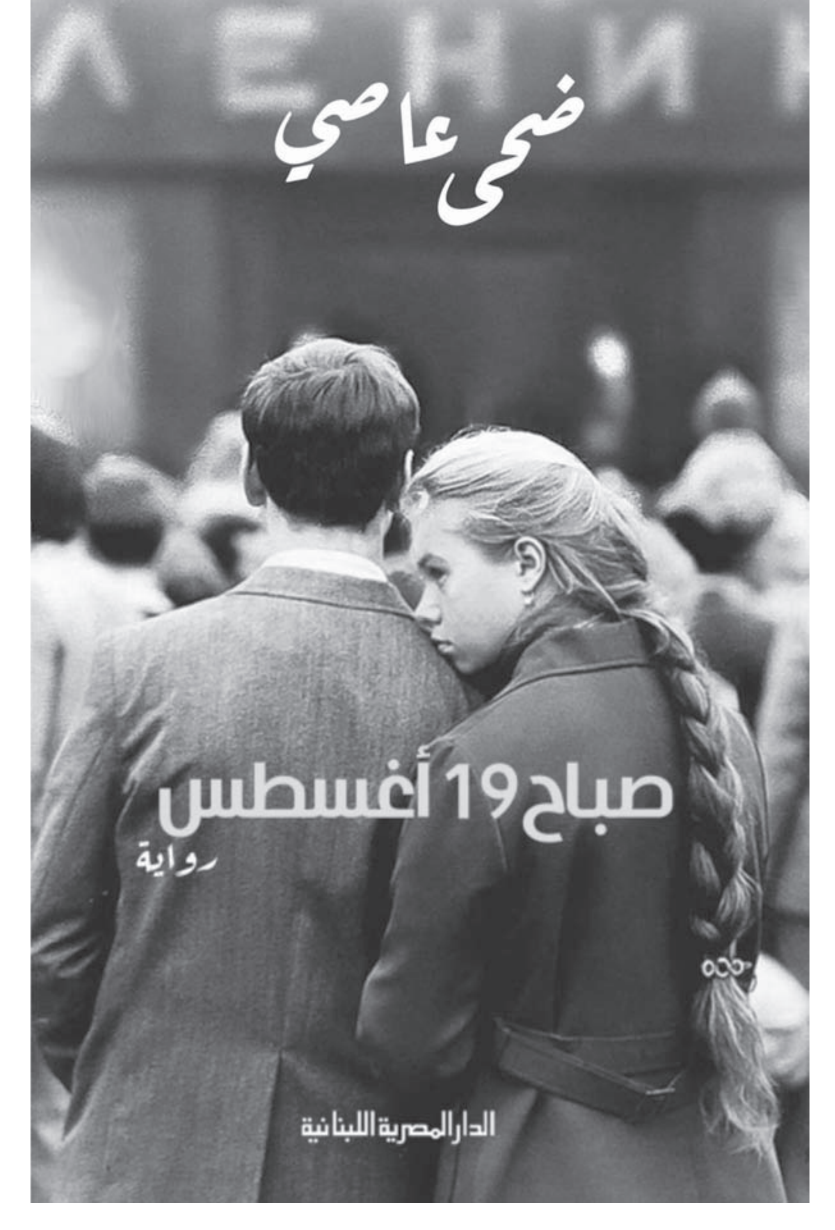
«صباح ١٩ أغسطس» الرواية الثالثة للكاتبة ضحى عاصى والتى صدرت عن الدار المصرية اللبنانية (٢٠٢٢) بعد روايتيها «١٠٤ القاهرة» و«غيوم فرنسية». إنها سردية الحرب والدم والبحث عن الهوية التائهة أمام التغيرات الكبرى التى تطال العالم المستقر، الواثق من مقولاته وأوهامه.

كرنفالية السرد فى «صباح 19 أغسطس»

د. هويدا صالح

صباح يوم ١٩ أغسطس عام ١٩٩١، أعلنت وسائل الإعلام فى الاتحاد السوفيتى، حالة الطوارئ فى البلاد وانتقال السلطة إلى «لجنة الدولة لحالة الطوارئ»، بدعوى أن الرئيس ميخائيل جورباتشوف غير قادر على ممارسة مهامه الرئاسية، حيث هذه اللجنة من مجموعة من كبار الشخصيات بالدولة، الرافضة لسياسات آخِر زعيم للاتحاد السوفيتى، سعيًا إلى منع تفكك الاتحاد والعودة بالمسار السياسى إلى مرحلة ما قبل برنامج إصلاحات «البيريسترويكا»، التى أطلقها جورباتشوف منتصف الثمانينيات من القرن الماضى.

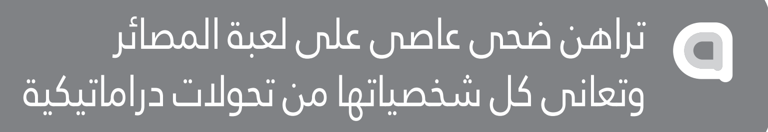
هذا هو الحدث الرئيس مفجر السرد ومانح الرواية عنوانها، فهل هى رواية تاريخية بالمعنى التقليدى للروايات التاريخية؟ فى الحقيقة رغم أن الرواية تتخذ من التاريخ وأحداثه الكبرى مثل الحرب على أفغانستان والشيشان التى قام بها الاتحاد السوفيتى ومن قبلها الحرب العالمية الثانية، ومن قبلها ما حدث فى الثلاثينيات من القرن الماضى، حيث حدثت فى الاتحاد السوفيتى مجاعة كبرى قتلت ملايين البشر: «حتى وصل الأمر بالناس إلى أنهم كانوا يأكلون أبناءهم، هى مجاعة دبرها ستالين لتركيع أوكرانيا وبلاروسيا وكازاخستان»، ورغم معالجة الرواية لكل هذه الأحداث التاريخية الكبرى إلا أنها رواية ارتباك الهوية بالدرجة الأولى، فبطلة الرواية «كاملة الإسناوى» تعانى من هذا الارتباك الهوياتى، فهى ابنة الأب المصرى الذى قدم إلى روسيا للحصول على قدر من التعليم، وسافر إلى مصر تاركًا ابنته من الأم الروسية التى تزوجها طوال فترة دراسته هناك، الفتاة التى نشأت وهى تعانى من سؤال الهوية الذى يلح عليها طوال السرد، فالروس يرونها أجنبية والمصريون يرونها أيضًا أجنبية.



كاملة الإسناوى الطالبة فى كلية الطب بجامعة موسكو تصحو على انقلاب «١٩ أغسطس» فتقع فريسة العوز والفقر والجوع وخاصة أنها وحيدة مع ابنها «صادق» بعد تجنيد زوجها رسلان ضمن القوات السوفيتية التى كانت تحارب فى أفغانستان، فهل تمكنت من الصمود كما صمدت جدتها أثناء هجوم الألمان عليهم أثناء الحرب العالمية الثانية؟، تحكى البطلة عبر ضمير الأنا «تكمل جدتى وتحكى القصة نفسها التى ترويها كل عام منذ سبعة وثلاثين عاما بفخر واعتزاز: كانت الطائرات الألمانية تمطرنا فى لينينجراد بمنشورات موجهة فقط للنساء كُتب عليها بالروسية: (أيتها الروسيات الجميلات أنتن لا تستحققن الموت، خذن أحلامكن وزهوركن الجميلة، وانتقلن إلى الجانب الآخر، فعندنا أكثر أمانًا). ثم تكمل بقوة وتحد: لم نستجب للألمان، ولم تنتقل أى واحدة منا إلى الجانب الآخر، وعشنا وازدهرت ورودنا».

الحقيقة كل الأشياء كانت تعمل ضد كاملة، فأحلامها الكبرى تسقط مع بداية الانهيار الكبير للاتحاد، والمجتمع الذى كان يعانى من الجوع والفقر إبان الانقلاب لا يرحمها، بل يراها مجرد آخر يأخذ ما ليس بحقه من طعام وشراب، حتى أن النساء الروسيات يخرجنها من طابور الخبز بحجة أنها أجنبية «ارجعى إلى بلادك، كلى هناك»، وحين تصرخ فيهن: «هذه بلد أمى، ولن أتركها ، ولن أموت من الجوع أنا وابنى حتى تشبعن أنتن». إنها روسية وأمها روسية، لكنهن يصرخن فيها أيضًا: «نعم بلد أمها، أكيد واحدة من العاهرات اللاتى سلّمن أنفسهن للشحاذين الذين كنا نطعمهم ونُعلّمهم».

عافرت كاملة هى ورضيعها الذى أنجبته إثر علاقة رومانسية مع حبيب ليس روسيًا خالصًا هو الآخر، فهو قوقازى مسلم من الشيشان، التحق فى صفوف جيش الاتحاد للحرب ضد قوميته، وحين تعرضت فرقته وجيش «الأربعين» للهزيمة وقع فى الأسر، واكتشف آسروه أنه مسلم، فعالجوه واستقطبوه لصفوفهم، حتى صار من كبار المجاهدين الشيشانيين، ومن بعدها ظل يحارب حاملًا نفس أيديولوجيتهم الدينية حتى صار على قوائم الإرهاب الدولى. ما الذى حوّل مصيره بهذا الشكل المفجع؟ كان شاعرًا ومحبًا للموسيقى والفن، حتى أنه كان يغامر مع حبيبته كاملة أثناء فترة حكم الاتحاد ويذهب إلى مخابئ سرية ليسمع حفلات موسيقى «الروك». ما الذى تغير، كيف تحوّل إلى قاتل؟ وهل يحمل كل منا داخله قاتل ينتظر أن يعلن عن وجوده ولا تمنعه الحضارة ولا الموسيقى ولا الشعر والفن؟ كيف تخلّى عن حب عمره وعن وليده الذى لم يره لصالح أفكار دموية قاتلة؟ إنه سؤال وجودى ومركزى فى النص.



لعبة المصائر

تراهن ضحى عاصى فى النص على لعبة المصائر، فكل شخصياتها تعانى من تحولات دراماتيكية مصيرية، فكاملة التى آمنت بأفكار كبرى عن الحق والعدل والخير والجمال؛ دفعها العوز والجوع إلى أن تتحول إلى سمسارة تتاجر فى كل شىء وأى شىء، وانتقلت من موسكو إلى القاهرة وواصلت لعبة السمسرة حتى أصبحت مديرًا إقليميًا لأكبر شركة سياحة روسية فى الشرق الأوسط، ولم يوقف صعودها الصاروخى الذى جعل الناس يلقبونها بـ«غول شرم الشيخ» لم يوقف كل هذا إلا ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١.

رسلان حبيبها الشاعر الفنان يتحول إلى إرهابى دولى يخطط لتفجيرات إسبانيا وفرنسا وإنجلترا «أبو حمزة الشيشانى واحد من أعتى قادة الإرهاب فى العالم، لقد وضعت المخابرات الأمريكية اسمه ضمن قوائم الإرهابيين المطلوب القبض عليهم، اسمه أصبح من أهم الأسماء على خريطة الإرهاب فى العالم فى السنة الأخيرة، بعد أن تولى قيادة تنظيم المجاهدين فى سوريا والعراق، وله تاريخ حافل».

عمر ابن عمتها الذى أحبها وعاش على ذكرى حبها طوال حياته حينما واتته الفرصة ليكون بجانبها لم يذهب إليها، تزوج سحر ابنة عمته الأخرى، ثم عاش على هذا الحب دون محاولة الاقتراب منها، وكذلك أمها القوية المؤمنة بدولة الاتحاد، عازفة الفلوت، تنكسر روحها بعد انقلاب أغسطس وتعيش معها فى القاهرة مجرد جدة عجوز وهى فى الأربعينيات من عمرها، تكتفى بتربية حفيدها صادق، وحين تأتى الفرصة وتعود إلى روسيا تموت بعد ذلك بأيام. وهكذا بقية الشخصيات التى تحمل هزيمتها وانكسارها وتواصل الانهيار.

تعدد ضمائر السرد

عبر كرنفالية السرد حاولت ضحى عاصى أن تنوّع فى أصواتها السردية، ما بين ضمير الأنا (صوت كاملة) الراوى العليم الذى أفادت منه فى بعض السرديات. صوت عمر الذى يحكى قصته مع كاملة من وجهة نظره هو. صوت رسلان الذى تحوّل إلى إرهابى يحكى قصة انضمامه للفريق المعادى للاتحاد وتخليه عن كل شىء فى سبيل السُلطة والمال.

هذا التنوع فى استخدام الأصوات السردية يمنح السرد حيوية ويمثل للقارئ تشويقا وجاذبية.

تقول على لسان والد رسلان: «أرواح الأطفال الذين قتلتموهم فى بيسلان ستحرمك النوم، دموع أمهاتهم اللاتى جفت ستحرمك النوم، حتى الدببة المحشوة والعرائس التى فقدت أصحابها وتركت غرفهم وسكنت المقابر ستحرمك النوم».

يحاول رسلان أن يقول له: «أولم يقتلوا أطفالنا أيضًا؟ أولم يهدموا قرانا ومدننا على رؤوس ساكنيها. أولم يحرمونا من أن نكون أنفسنا؟! أنتم طغاة».

نظر إليه أبوه قائلًا: «وأنت من؟ قاتل صغير تحلم أن تكون طاغيًا أكبر».

الخطوط الدرامية

فى بنية دائرية تبنى الكاتبة روايتها، فقد بدأتها بمشهد الاحتفال بذكرى النصر على النازية وعزف الموسيقى فى الشوارع وغناء الأناشيد الحماسية «دائمًا ستوجد الشمس، ودائمًا ستوجد السماء، ودائمًا ستوجد ماما، ودائمًا سأكون أنا». وأنهتها كذلك بذات المشهد، وما بين المشهدين تدور أحداث استغرقت عقودًا كثيرة مرّت بها الساردة الرئيسية كاملة التى كانت صبية صغيرة تحفظ نشيد النصر الذى سيغنَى فى الكرنفال الاحتفالى بالنصر على الألمان، وأنهتها بكاملة المرأة الناضجة التى مرّت بجملة من الانهزامات والانكسارات جعلتها تترك كل شىء وراءها وتعود إلى موسكو رفقة ابنها لتعيش ما تبقى من حياتها، وفى مشهد النهاية تنزل هى وابنها لتحتفل أيضًا بالنصر على الألمان الذى يعد بمثابة العيد القومى للروس.

ثمة خطان دراميان يتم التبادل بينهما، الخط الدرامى الأول انهيار دولة الاتحاد فى روسيا، والخط الدرامى الثانى ثورة يناير وما حدث بعدها من تولى «الإخوان» الحكم، وصعود المد الأصولى فى الشرق الأوسط: «حلم الخلافة على بُعد خطوة. حكمنا: تونس، مصر، المغرب، تركيا، لم نعد نخشى الدول ولا الأنظمة، هم الذين يخشوننا بعد أن أربكناهم فى كل مكان: أمريكا، فرنسا، إنجلترا، نؤرقهم بعد أن أصبح لنا على كل أرض وفى كل دولة رعايا... وعندنا نفوذ وأموال وسلطان لا يملكه أحد».

تقارن الكاتبة بين مشهدين يعتبران من المشاهد الرئيسية فى الرواية: المشهد الأول للمظاهرات فى الميدان صباح ١٩ أغسطس وبداية التفكك لدول الاتحاد عام ١٩٩١: «رجال الجيش يرفضون الحديث عن مهمتهم، الناس تصرخ فيهم ولكن دون جدوى، تعالت أصوات منددة بسياسة الجلاسنوست، بينما تعالت أصوات أخرى مدافعة عن جورباتشوف وأخذوا فى سب القائد العسكرى الذى كان فوق إحدى الدبابات، ولكنه تمالك أعصابه، فلم يرد ولم يجب؟ أشعل الناس النيران فى دبابة أخذت تنزلق على الثلج بينما اللهيب يتصاعد لينذر بوقوع انفجار وشيك. مجموعة من الشباب ظهرت بدون مقدمات أخذوا فى تكسير المحلات، فتطايرت البضائع المحدودة واندفع الناس فى سباق محموم يجمعونها».

والمشهد الثانى للمظاهرات فى ميدان التحرير فى ٢٥ يناير ٢٠١١، حيث تراها الساردة بداية الانهيار المجتمعى الذى أدى إلى وصول الإخوان للحكم.

النجاح الأهم الذى حققته الرواية هى محاولة نقلها لثقافة مغايرة وعالم لم نرَه

وفى نهاية عرفت فيها الكاتبة كيف تعيد تشكيل خطوطها الدرامية تنزل «كاملة» رفقة ابنها «صادق» إلى ميدان التحرير احتفالًا بإزاحة الإخوان، ثم تسافر إلى موسكو ويصادف وجودها الاحتفال بعيد النصر الكبير على النازى حيث تتحول موسكو لكرنفال من البهجة والصخب، وفى هذه اللحظة تشعر بالتحرر والانعتاق، فقد سمعت هى وابنها خبر اغتيال الإرهابى أبو حمزة الشيشانى (رسلان) فى سورية، ساعتها تتحرر من قصة الحب التى أربكتها بعودته الجديدة ملطخًا بالدم، منتشيًا بالقتل، مغرورًا بالسلطة والمال.

لعل النجاح الأهم الذى حققته الرواية هى محاولة نقلها لثقافة مغايرة عن ثقافتنا، لعالم لم نرَه، بل ربما قرأنا عنه فى كتب التاريخ بضعة أسطر، عن انهيار الاتحاد السوفيتى أو حربه ضد الأفغان، لكن حتما لم نرَ ما عاناه المجتمع الروسى جراء هذه الأحداث، وكأن الكاتبة تدرك أن كل شىء وكل حدث له وجهتا نظر فى رؤيته، فرغم أننا كنا نسمع خبر الحرب بين الأفغان والروس فى نشرات الأخبار لم نتوقف يومًا لنسأل أنفسنا ماذا حدث لهذه المجتمعات، للناس، للعجائز، للأطفال، للنساء فى جراء هذه الحروب.

وكذلك كنا نسمع عن أخبار التفجيرات الإرهابية فى أوروبا، لكننا لم نتوقف لنعرف عن ضحايا هذه التفجيرات التى يدعى مرتكبوها امتلاك الحقيقة المطلقة: «كان صوت الألعاب النارية وأشكالها المبهجة التى تنطلق من الأرض، وتعلو مع تصاعد المعزوفات الموسيقية الروسية الشعبية لتنفجر فى السماء بألوان العلم الروسى الأبيض والأزرق والأحمر، فى متتالية من البهجة تجعل سماء العاصمة الروسية مسرحًا لعالم أسطورى، وفى وسط المسيرة الحاشدة المكوّنة من مئات الألوف، رفعت كاملة وصادق ابنها صور جدها وهو يرتدى ملابسه العسكرية المزينة بالنياشين والميداليات، وعلى موسيقى الفرق الموسيقية العسكرية التى تجوب روسيا كلها فى هذا اليوم غنّت كاملة مع الملايين فى الشوارع أغنية النصر».



علاء خالد

شاعر وروائى

الخبز الحافى.. سيرة فريدة

كانت سيرة محمد شكرى «الخبز الحافى» مفاجأة بالنسبة لى عند قراءتها فى بداية التسعينيات، فى بساطتها ودقتها. قرأتُ له قصة طويلة قبل ذلك، «الخيمة»، فى إحدى مجلات الماستر فى السبعينيات، ولكنها كانت مختلفة تمامًا فى تأثيرها.

ربما ما يميز «الخبز الحافى» هذه البراءة، أو الإيحاء بالبراءة، التى يتحدث بها الراوى؛ فالراوى يستعيد صوت وذاكرة الطفولة بكل ما تحمله من قسوة. أصدِّق هذا النوع من الاستعادة كونه ينقى الذاكرة من صدمة اللحظة، ويحتفظ منها فقط بأصداء وترجيعات. ربما ما يتميز به شكرى تلك الترجيعات للحظات الحزن والقسوة والموت، لكنها جميعها منزوعة منها الصدمة أو الفجيعة.

شكرى فى سيرته له القدرة على الإيحاء بالبراءة، سواء للحكاية أو الفكرة، ولكنها براءة بها معرفة فطرية - بنت مدرسة الحياة - ذائبة داخل الجملة. ربما عند كتابته لهذه السيرة، كانت خبرته الأدبية والحياتية، أكبر من هذه التجربة؛ لذا حدث نوع من الترويض لخبرته الحياتية وانفعالها العاطفى، للالتقاء والتماس والتماهى مع براءة الكتابة فى «الخبز الحافى»، ربما أن مجهود شكرى وموهبته الحقيقيين يقفان داخل هذا الحيز، على ما أعتقد، وهو الذى منح سيرته هذا الشكل الفريد فى طزاجتها.

هناك عامل آخر وهو «الطرافة» التى يتسم بها العمل. هناك تأكيد دائم على صياغة المواقف داخل قالب ساخر، ولكن السخرية هنا ليس من الذات، فهو لا يملك هذه الذات المذنبة أو المتضخمة التى يسخر منها كما يحدث فى اعترافات الكتاب المتمرسين فى هذا النوع من الكتابة، ولكنه صاحب ذات خائفة وليست مذنبة. لا يحقر من نفسه، ولكنه يصب مشاعره فى صوغ مشهد مأساوى يجر الضحكة فى نهايته.

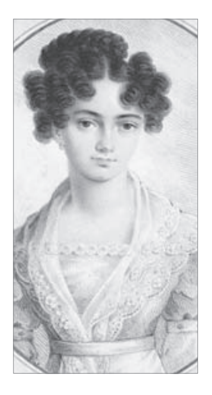
وهى الحكمة التى تعلمها شكرى من حياته، أن يسخر حتى لا يموت، فكانت «السخرية» هى منقذه، وإحدى سمات أسلوبه فيما بعد، ربما لأن التماهى والتضامن مع هذه الحياة القاسية، التى عاشها، كان سيعطل ويمنع «التجاوز» الذى يصنع «مسافة الكتابة الواقية» مع هذه الحياة.

لم يمتلك شكرى تلك الذات المثقفة/ المذنبة التى تضخم من حجم ووقع ومسئولية الذنب، وبذلك تلعب على الواقعة الأساسية بأسلحة التحليل النفسى. بساطة حياة شكرى وبساطة تكوينه منحاه ذات لا تجرى وراء السر ولا الاعتراف المركب. لكن يجرى وراء حقيقة ما حدث، كمشهد، بدل البحث عن أثره فى النفس. إنه لا يعالج نفسه بهذه الاعترافات؛ بل يسحب طبقة كثيفة ومؤلمة من الأحداث، ويعيد صياغتها بدون أى أمل فى الشفاء. ربما الشهرة التى صادفته بسبب نشر هذه السيرة وترجمتها لـ ٣٨ لغة عالمية، هى التى صنعت ستارًا بينه وبين ماضيه، يمنع تسرب ألم وقسوة هذه السنوات التى انتهت فى العشرين من عمره.

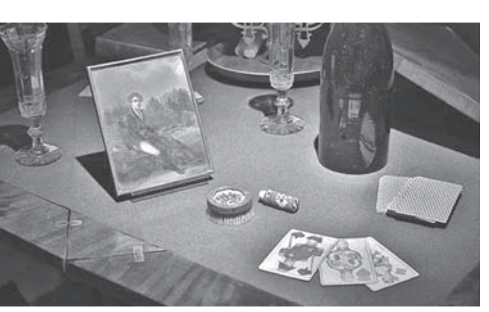
لم يكن شكرى واعيًا بتمرده فى تلك السن لذا جاءت اعترافاته مباشرة تمامًا وعلى السطح، وبدون أى تجذير لها، أو بحث عن «نموذج أعلى» للتمرد. لم يكن عنده نموذج أعلى. ربما ما دفعه إلى كتابة السيرة، علاقته بالكاتب الأمريكى الشهير بول بولز. صاحب «السماء الواقية» والذى كان يقيم فى طنجة، والذى منحه نموذج الكاتب وليس النموذج الفكرى المتمرد الذى يقف وراءه. لا شك أن بول بولز كان أحد أسباب نجاح شكرى، ربما أشار له من بعيد عن مناطق القوة والجدة فى سيرته، وفيما بعد كان مترجمها وناقلها لعالم جديد تمامًا على الكاتب.

لم يتجاوز شكرى البراءة الطازجة التى كتب بها «الخبز الحافى»، جاءت باقى الأعمال لها أصداء من السيرة، ولكن بحس فاتر، بلا اكتشافات، حتى قسوة الحياة تعودنا عليها كقراء، ولم تعد تسبب أى تعاطف، ربما الأدوات الأسلوبية لم تسعف شكرى لتخليق سيرة جديدة من رماد السيرة القديمة.









فتح المتحف الوطنى بموسكو بابًا جديدًا لاكتشاف المزيد عن الكتاب والشعراء فى روسيا، واختار باحثوه «الصداقة» محورًا لمعرضهم للجديد وبطلًا لأيامه، وأخذهم البحث إلى الشاعر والمسرحى الشاب دائمًا «ألكسندر بوشكين» (١٧٩٩ - ١٨٣٧) وعلاقاته المغلقة مع المقربين وطبيعتها التى تبرز جوانب خفية ومختلفة عند بوشكين وملامح جديدة لم تتضح بعد.

كل الطرق أدت إليه

بوشكين فى عيون أصدقائه

ج. ا

صمم المعرض ليعبر عن عالم بوشكين المستمد من رؤيته الفكرية والجمالية وعصره، وتضمنت المجموعة التى أفرج عنها للعرض بعض الأعمال الأولى التى خصصت للأصدقاء والمقربين، وأيضًا أغراض وصور شخصية وجميعها نُسخ غير الأصلية المحفوظة مع غيرها من مقتنيات بوشكين فى غرف الأرشيف المحكمة بسبعة أقفال فى منزله بمدينة سان بطرسبرج.

بعيدًا عن أخوة بوشكين الذين كانوا يعيشون بالقرب منه؛ يوجد بين مقتنياته صورة لأخيه الأصغر أنطوان، الذى كان يعيش بعيدًا بالقارة السمراء مفضلًا العرق والدم الأفريقى الذى يسير فى عروقهما من ناحية جد الأم، والذى قال عنه «صديقى الأول، صديقى الذى لا يقدر بثمن»، وصورة أخرى للكاتب والمترجم «نيكيتا فسيفولوجسكى» الذى فضّله بوشكين وعبّر عن ذلك بأن خصّه دون سواه ببعض قصائده بين الحين والآخر.

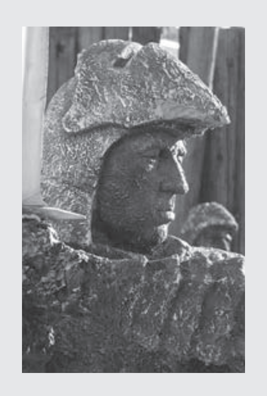
كانت آراء «بيوتر ألكساندروفيتش» القاسية فى كثير مما يقوم به بوشكين مصدرًا لثقته الكبيرة فيه كصديق ومستشار وناشر لأعماله، فوجدت صورته مكانتها بين مجموعة عرض الصداقة، وبالمقابل حررت هذه العلاقة كلا الصديقين وفجرت الروح الثورية فيهما؛ تلك التى أودت بحياتهما، ولكنها منحتهما شرف الفارس ورفعته. وأخلص الأصدقاء من رافقوا بعضهم البعض للقبر، فحين رحل بوشكين ودّعه رفيقيه الكبير «فاسيلى جوكوفسكى» (١٧٨٣-١٨٥٢) والشاب «إيفانٍ تورجينيف» (١٨١٨-١٨٨٣) الذى انتظر طويلًا حتى يلتقى بهم، وهناك لوحة يُقال إنها تضم هذا الثلاثى.

أما مفاجأة المعرض فتتمثل فى وجود صور نسائية بين مقنياته، فهناك صورة للأميرة «فيرا فيودوروفنا فيازيمسكايا» (١٧٩٠-١٨٨٦) التى كان يوقرها كثيرًا ويعتبرها أمه الثانية رغم أن الفارق فى العمر بينهما لم يكن كبيرًا، وصورة أخرى للأميرة «ماريا نيكولاييفنا رايفسكايا» (١٨٠٥-١٨٦٣) التى يُعتقد أنه كان يحبها، ولم يتضح إن كانت بادلته هذا الحب أم لا، ولكن المعروف أنها تزوجت عام ١٨٢٥ ثم تزوج بوشكين عام ١٨٣١، وقد أشار «أنطوان تشيكوف» لهذه العلاقة المبهمة فى مسرحيته «بستنان الكرز» التى نُشرت عام ١٩٠٤.

ضياع إرث الفرسان فى إنجلترا

عكفت مجموعة بحثية من المؤرخين واللغويين فى جامعة أوكسفورد على مراجعة القصص البطولية وحكايات الفرسان فى أوروبا خلال العصور الوسطى، وانصب اهتمامهم فى الفترة السابقة على التراث الخاص بإنجلترا، إيرلندا، وايسلندا، وتبين لهم بعد الفحص الدقيق أن نحو ٩٠٪ من إرث الفرسان خلال العصور الوسطى فُقد قبل عدة قرون، بينما نجى ما يزيد على ٧٥٪ من قصص تلك العصور الأيسلندية والأيرلندية، واستخدمت فى تقدير ذلك الأساليب الإحصائية المعمول بها فى رصد الكائنات المنقرضة فى البرية، وأرجعوا سبب الضياع إلى الخراب الذى حلّ بالأديرة فى عهد هنرى الثامن، وسبب النجاة أن الأقسام الأدبية الأيسلندية والأيرلندية اعتنقت تقليد عمل نسخ مكتوبة بخط اليد من الكتب، وذلك قبل اختراع الطباعة بفترة طويلة.

يرجع سبب الضياع إلى الخراب الذى حلّ بالأديرة فى عهد هنرى الثامن





«حالة الطقس» فى أمستردام

بعد تخرجها من أكاديمية الفنون بمسقط رأسها لاهاى، انطلقت الفنانة الهولندية «رينكى إنغاردت» من مسقط رأس والدها سورابايا عام ١٩٩١ إلى أنحاء متفرقة من العالم برًا وبحرًا، تلتقى الفنانين رافعة شعار «الغرابة يمكن العثور عليها فى كل مكان» وأن ما يعتبره البعض فنًا غريبًا تراه هى معيارًا مثاليًا لرصد المناخ الثقافى ودرجة حرارته، وانتهجت سبيل العمل المشترك فكانت تقسم لوحة لأربع أو خمس أجزاء، ويقوم كل فنان برسم جزء ثم تجمعها، حتى بلغ عدد الأعمال ١٥٠ شارك فيها ١٦٠ فنانًا من ٣٢ دولة تمثل مختلف قارات العالم وأرجائه، وأنه حان الوقت بعد ثلاثين عامًا للكشف عن هذه الأعمال فى معرض بأمستردام أطلقت عليه عنوان «حالة الطقس» تعتقد أنه يحمل الأمل للعالمين.



ما يعتبره البعض فنًا غريبًا تراه رينكى إنغاردت معيارًا مثاليًا لرصد المناخ الثقافى

مارتينسين يفضح الحريات المزيفة

بعد عقود من التغنى بحرية الإعلام فاجأت الولايات المتحدة الأمريكية والعديد من الدول الغربية ومنها ألمانيا بحجب الصحف والقنوات الروسية، وهو ما اعتبره الكثيرون من صحفىّ وإعلامىّ هذه البلدان نكسة وسقطة كبيرة، وتباروا يعبرون عن وجهة نظرهم الناقدة فى وسائل التواصل المختلفة؛ لكن الكاتب والصحفى الألمانى المخضرم «هارالد مارتينسين» اختار أن يعبّر عن وجهة نظره فى عموده بجريدة «دير تاجسشبيجل» تحت عنوان «بزوغ أيديولوجية شمولية جديدة»، لتتعرض بعدها الجريدة لضغوط شديدة دفعتها لحذف العمود، مما دفعه لتقديم استقالته، والتوجه نحو وسائل التواصل الاجتماعى بعدما كان ينتقدها كوسيلة لعرض رؤاه، كما وردت أنباء تفيد أنه بصدد عمل كتاب يشرح فيه وجهة نظره والآثار الناتجة عن تكميم الأفواه وأن الحقائق فى هذا العصر لا يمكن كتمها.



تعرض لضغوط شديدة دفعته لتقديم استقالته واتجاهه لوسائل التواصل الاجتماعى بعدما كان ينتقدها



كوستوريتسا مديرًا لمسرح الجيش الروسى

أعلن وزير الدفاع الروسى «سيرجى سويجو» أن المخرج الصربى العالمى «أمير كوستوريتسا» هو المدير العام القادم لمسرح الجيش الروسى، مؤكدًا على العلاقة المميزة طويلة الأمد مع كوستوريتسا وثقتهم فى قدرته على حفظ تقاليد الثقافة الروسية والعمل على تطويرها. جاء هذا الإعلان عقب لقاء جمع الوزير الروسى بالمخرج الصربى الذى توجه له بالشكر على ثقته ووافق على عرضه، واصفًا ذلك بأنه شرف كبير. يأتى هذا بعد أيام من قرار منع عرض أحدث أفلامه بمهرجان «كان» بفرنسا بحجة صداقته للرئيس الروسى المتوطدة منذ عام ٢٠١٦، كما يتعرض كوستوريتسا لضغوط شديدة لحمله على الاعتذار عن إدارة هذا المسرح. وجدير بالذكر أن أمير كان رئيسًا للجنة تحكيم المسابقة الدولية فى مهرجان القاهرة السينمائى فى دورته الأخيرة عام الماضى.

يأتى هذا بعد أيام من قرار منع عرض أحدث أفلامه بمهرجان «كان» بفرنسا بحجة صداقته للرئيس الروسى





الأساطير هى روايات عن أصل المجتمعات والمؤسسات التى لا تخضع للتبرير، ولكن غالبًا ما يستخدمها المؤرخون والفلاسفة فى سعيهم لدراسة التاريخ الأفريقى؛ لأنها تساعدهم على فهم الجوانب المختلفة لتاريخ القارة وثقافتها. تبحث هذه الورقة فى النظرة الأفريقية للعالم، وفى مكانة الفلسفة الأفريقية وأهمية الأساطير فى انعكاس التجربة الأفريقية. الأسطورة، بشكل عام، هى قصة يُعتقد أنها حقيقية ولها أصل واقعى فى التاريخ القديم لشعب ما. ولقد جادل بعض الباحثين، مثل «ألاجاوا»، بأنها معلومات تاريخية يتم نقلها شفهيًا من خلال عمليات خاصة بكل مجتمع. أى أن الأساطير تلعب وظائف تفسيرية فى الفهم الأفريقى للواقع. ويعنى هذا أن الأسطورة ليست مجرد نتاج للخيال البشرى ولكنها تعبير مباشر عن الواقع. ويرى «هاوند تونجى» أنه «لا يمكن للإنسان أن يعيش بدون أساطير»؛ لأن الإنسان كائن لا يتحمل جود أسئلة معينة دون إجابة، ولهذا السبب، يعمل الإنسان على صياغة الأساطير، فى محاولة للبحث عن إجابات لتلك الأسئلة. وبهذا، يمكننا القول إن الإنسان هو حيوان يصنع الأساطير. ولقد لاحظ بعض المفكرين أن الأساطير هى أفكار فلسفية تسبق الفلسفة، وأن الفلسفة تبدأ حيث تنتهى الأساطير. وبالتالى، يُفترض أن جذور الفلسفة تكمن فى الأساطير.

الأسطورة كمرآة للواقع الأفريقى

جونز إم. جاجا

ترجمة: نصر عبد الرحمن

من الضرورى الإشارة إلى أن الأساطير غالبًا ما تستند إلى تجربة أصلية تتجاوز الحسية والعقلانية، ما يجعلها تبدو غير منطقية. مع ذلك، تظل الأساطير قابلة للتحليل العقلانى والتفسير المنطقى. يُظهر تحليل العديد من الأساطير كما هو موضح هنا أن تصرفات الآلهة والأبطال غالبًا ما تفترض مسبقًا تحليلًا دقيقًا لظروف معينة وتستند إلى قرارات عقلانية. ويمكن المُجادلة بأن بعض الأساطير تمثل أنظمة منطقية معقدة تختلف عن تلك التى توجد عادة فى المجتمعات الغربية المعاصرة، ولكن هناك اتفاقا عاما على الفصل الجذرى بين الأسطورة والفلسفة. تتسم الأسطورة بالغموض وغياب المنطق، فى حين تتسم الفلسفة بالعقلانية والمنطق.

تتناول الأساطير أنماط حياة ونماذج لأفعال بشرية؛ لكنها لا تسعى إلى شرحها على أساس عقلانى، بينما تطرح الفلسفة أسئلة عامة وتعتمد على التفكير المنهجى، وترفض التفسيرات الخارقة للطبيعة للعالم، ولا تتعامل مع المقدس.

تتعامل الأسطورة مع العالم بوصفه وحدة كُليّة، تتكشف تدريجيًا من خلال قدرة الإنسان على التعلّم وتنظيم حياته وعباداته. تقودنا الأسطورة إلى معرفة كّليّة للعالم؛ لكنها ليست نظرية فقط، بل رؤية شاملة للحياة كلها. وبالتالى، تعيش المجتمعات الأسطورية فى الأبدية وليس فى الزمن التاريخى. المجتمعات التى تلعب فيها الفلسفة أو العلم دورًا مهمًا تسعى باستمرار إلى الاكتمال وتكون فى حالة استياء دائم من نتائج اكتشافاتها. إنها مجتمعات ترزح تحت وطأة التاريخ والزمن. ويمكننا القول إن الأسطورة تتوافق مع فكرة الخلود فى حين تسعى الفلسفة لاكتشاف التاريخ. أى أن الأساطير تنقل حقائق معينة عن تجارب الإنسان فى النظام الطبيعى والنظام فوق الطبيعى معًا وفى نفس الوقت. تحكى الأسطورة عن التجارب البشرية الخارقة للطبيعة، وتشير إلى مصائب الإنسان على الأرض وكذلك مصاعبه هى نتيجة لعصيان



الأوامر الإلهية وانتهاك القواعد الأخلاقية للآلهة المُنظمة لحياته.

بشكل عام، تحتوى الأساطير على ثلاثة أنواع من القصص، وهى قصص أصل الأشياء والقصص التفسيرية والقصص التعليمية. كل نوع من هذه القصص يهدف إلى شرح ظاهرة معينة. إن الأسطورة ليست تفسيرًا فكريًا أو تصويرًا فنيًا، ولكنها سجلات حية فى أذهان الأفارقة. إنها تعبّر عن التاريخ والثقافة والتجربة الذاتية للمواطن الأفريقى نفسه. ويستخدم الأفارقة الأساطير لشرح كيفية ظهور الأشياء على يد كائن خارق للطبيعة. إنها قصص ملموسة وتستطيع التعبير عن الحياة بشكل أفضل مما يمكن أن يفعله الفكر المجرد.

الفلسفة الأفريقية

من المدهش حقًا أنه لا يزال هناك علماء يشككون فى وجود الفلسفة الأفريقية. السبب هو أن بعض الفلاسفة الذين درسوا الفلسفة الغربية بشكل أساسى تعاملوا مع الفلسفة الأفريقية من وجهة نظر غربية نموذجية. من الضرورى تذكير هذه الفئة من العلماء بأنه يوجد فى إفريقيا التقليدية أفراد قادرون على التفكير النقدى المتماسك والمستقل. هذه المدرسة الفكرية هى الحكمة الفلسفية.

فى الواقع، هناك بعض الالتباس فيما يتعلق بطبيعة الفلسفة الأفريقية، ما يجعل فهمها أكثر إشكالية، ولكن بالاستناد إلى رأى برتراند راسل، أنه «لفهم عصر أو أمة، يجب أن نفهم فلسفتها»؛ ويلاحظ أن ظروف الحياة تعلب دورًا جوهريًا فى صياغة الرؤية الفلسفية.

نحن بحاجة إلى فهم تاريخ العمليات الفكرية والأفكار المتولدة فى إفريقيا، وثقافة وتاريخ وخبرة الناس، لكى ندرك العلاقة الوثيقة بين الفكر الأفريقى والواقع. علينا أن ندرك أن الفلسفة الأفريقية هى انعكاس قائم على تجارب الأسلاف، وتطورهم الفكرى وطريقة تفكيرهم بطريقة معينة فى فترة معينة. ويُقصد بالفلسفة الأفريقية كل الظروف والبيئات التى شكلت حياة وأفكار الأفارقة، ولقد جادل «سوجولو» بأن «الفلسفة الأفريقية التقليدية هى المنظومة الفكرية المنسوبة إلى المجتمع وليس إلى الفرد»، كما أنها مجموعة المعتقدات الأساسية للأفريقيين حول الحياة أصلها ونهايتها،

والكون والواقع بأكمله. إنها طريقة الحياة الخاصة بالأفارقة.
الفلسفة الأفريقية هى التحقيق التأملى فى الأعاجيب والإشكاليات التى تواجه المرء فى العالم الأفريقى، فى إنتاج تفسير منهجى واستجابات مستدامة لها، من وجهة نظر «إرويجوبو». أما عن موضوعها، فهو الواقع الأفريقى، والتجارب الأفريقية وكيف يفهم الأفريقيون ويفسرون هذه التجارب.
ويرى «مومومو» أن الفلسفة الأفريقية هى: العقائد أو النظريات الأفريقية حول الواقع (الوجود) والكون الذى يتكون من أشياء مثل والآلهة، والحياة، والحياة بعد الموت، والتقمص، والأرواح، والمجتمع، والإنسان، والأسلاف، والجنة، والجحيم، والمؤسسات، المعتقدات، المفاهيم، الممارسات العملية، إلخ.

استخدام الأساطير فى الفهم الأفريقى للواقع

تلعب الأسطورة دورًا شديد الأهمية فى الفهم الأفريقى للواقع. لا يمكن للفلسفة الأفريقية أن تعمل فى فراغ؛ لذلك توفر الأسطورة الإطار التحليلى والمفاهيمى الضرورى لفلسفة أفريقية أصيلة، وأساسًا ترتكز عليه تلك الفلسفة، وتشكّل الأساطير تعبيرات عن الجوانب الذاتية للأفراد وعلاقتهم بالآخرين والطبيعة وبكل ما هو خارق للطبيعة، ويمكن اعتبار الأساطير تأملات فلسفية للأسلاف، ووسيلة لإقامة علاقة متماسكة بين الماضى والحاضر،. ولا يمكننا دراسة نظرة الناس للعالم بمعزل عن ماضيهم؛ لأن الماضى لا يقل أهمية عن الحاضر فى تقرير المستقبل.
ووفقًا لنظرية المعرفة الأفريقية، تعمل الأساطير كوسيلة لاكتساب ونقل المعرفة، إذ يمكن للأفريقى أن يتذكر الأنشطة السابقة للرجال والمجتمعات التى ساعدتهم على مواجهة مختلف التحديات. مع ذلك، هناك خلاف قائم حول دور ومكان الأساطير فى الفلسفة الأفريقية. جادل البعض بأن الأساطير لا يمكن اعتبارها فلسفة لأنها من الواضح أنها تقصر عن التحقق التجريبى والاتساق المنطقى، لكن الباحث الأنثروبولوجى «هورتون» أقرّ الأساطير والطقوس فى المجموعة العامة للتجربة القادرة على بناء هيكل منطقى ومتسق؛ فإذا كانت الفلسفة الأفريقية هى انعكاس للتجربة الأفريقية، وكانت الأساطير عوامل استقرار للتجربة الأفريقية، فيمكننا القول إن الفلسفة الأفريقية هى تأملات نقدية لدور الأساطير.
الأساطير هى الأدوات الأساسية والجاهزة للتفكير والتواصل فى الفلسفة الأفريقية. من خلال سماتها الهادفة والتواصلية، تُظهر الأساطير وتعزز تماسك المجتمع واستقراره واستمراريته. إنها تعوّض الثغرة الناتجة عن نقص المكتوب عن التاريخ الماضى؛ لهذا، تعمل الأساطير على ربط الماضى بالحاضر. ويمكن تتبع ماهية الحقيقة فى نظرية المعرفة الأفريقية فى المنتجات الأسطورية. ومن ثم، فإن الأساطير تعمل كمصادر للحقيقة. بعض الأساطير موثوقة، ويبدو أن لديها قوة قهرية على عقول الناس.
تلعب الأساطير أيضًا دورًا مهمًا كذلك فى التربية الأخلاقية للمجتمع. بشكل عام، يعتبر الجمال شكلاً من أشكال الخير الأخلاقى. غالبًا ما تصاغ قيمة الجمال والخير فى الأساطير. وانسجامًا مع هذا؛ فإن القيمة الجمالية الأفريقية مقيدة بالجمال الأخلاقى. يتجسد هذا فى الأساطير التى تركز على القيم والفضائل والارتباطات والولاءات والإيمان والاجتهاد وغيرها من الفضائل الاجتماعية والدينية.
إن الرؤية الأفريقية للكون متجذرة فى أساطير الخلق المختلفة التى توفر معلومات عن خلق الكون وأسباب حدوث الظواهر الطبيعية المُختلفة، والقوى الكامنة وراء عملها، والعلاقة التى كانت موجودة ولا تزال قائمة بين الإنسان والخالق والكون. قد

تتناول الأساطير أنماط حياة ونماذج لأفعال بشرية، لكنها لا تسعى إلى شرحها على أساس عقلانى

تختلف الصيغ فى علم الكونيات الأفريقى من مكان إلى آخر، إذ يتم تصوير الإله – بشكل متفاوت – على أنه الكائن الأسمى وأنه خلق كل ما يشتمل عليه الكون، وأنه يسكن مع الإنسان ويساعده. هذه الرؤية هى واقع لا جدال فيه بالنسبة للأفريقى.

وفقًا لأسطورة «يوروبا»، يسكن الإله فى السماء، التى كانت منخفضة جدًا فى الماضى. ذهب بعض الرجال إليه لتقديم الشكاوى؛ فاستجاب على الفور. مع ذلك، يقال أنه بعد وقت وبسبب عصيان الإنسان، انسحب الإله وانفصل عن العالم الذى خلقه ولم يعد يهتم به، ولكنه أرسل رسلًا ومنحهم مسؤوليات مختلفة. هذا يفسر مفهوم الإله المتعالى أو المنعزل، الذى انسحب من العالم دون أن يخبر قومه. ووفقًا لهذه الفكرة، يرى الأفارقة أن الإنسان أصبح مركز الكون. كل شىء خُلق من أجله. إنه الكائن الذى يظهر قدرة الإله.

قد ننظر الآن عن كثب فى نشأة الكون لدى بعض المجتمعات الأفريقية لتوضيح وجهة نظرنا. لدى قبائل «إيجبو»، يُعرف الإله الأعلى الذى تُنسب إليه كل قوة الخلق باسم «شوكوو». وفقًا لباحث «نوالا»؛ فإن نشأة الكون لدى الإيجبو يقوم على نظرية ترى أن «شوكوو» هو من خلق نفسه، وهو أبدى وأزلى (سرمدى). لقد خلق هذا الإله السرمدى الكون الذى يشمل السماء والأجرام السماوية والأرض والأرواح والمخلوقات الأرضية.

تقول الأسطورة أن «شوكوو» يُرمز إليه بـ «الكل» أو المصدر الذى انبثقت منه جميع عناصر الحياة الأخرى. عُرف الرجل الأول الذى تم إنشاؤه باسم «إفى نتا»، (النور الصغير). هذا الاسم يجعل الإنسان قريبًا جدًا من الإله (النور الأكبر)، وبهذا يصبح الإنسان هو التالى للإله فى النظام الكونى. لقد خُلق الإنسان أولًا، ثم خُلقت الحيوانات والنباتات. ولقد تمتعت كل هذه المخلوقات بانسجام أولى مع الإله، ولكن يجب أن نذكر أن بعض الأحداث كانت مسؤولة عن تشويه هذا التناغم الكونى الأصلى. فى المقام الأول، منح الإله الإنسان الكثير من الحرية، لكن الإنسان أساء استخدامها، وأدى ذلك إلى المشاجرات والفتنة والاضطراب بين المخلوقات. على سبيل المثال، تقول الأسطورة إن الشجار المستمر بين النساء، والاستخدام المستهتر لأوانى المطبخ، خصوصًا المدقة (الهاون) التى كانت أسبابًا لانزعاج الإله، فقرر الابتعاد بالسماء عن الأرض.

من هذه الأسطورة، يمكن أن نتعلم ما يلى: فى المقام الأول، هناك الاعتراف بالإله الأعلى الذى يتمتع بالقدرة على الخلق والسيطرة على ما خلقه. ثانيًا، يحتل الإنسان مكانة شديدة الأهمية فى النظام الكونى، لكن الإنسان أساء استخدام حريته الأولية، ما استوجب فرض نوع من الانضباط. على أساس هذا ظهرت الأخلاق والأعمال التى تستهدف استرضاء الخالق. الارتباط بهذا هو حقيقة أن الإنسان هو الذى شوّه الانسجام الكونى الأصلى. ولإصلاح ذلك، كان عليه تطوير ممارسات دينية معينة لإرضاء خالقه.

وفقًا لقبيلة «إيبيو»، وهى مجموعة عرقية الأخلاقية فى ولاية أكوا إيبوم بنيجيريا، فإن السمة الأكثر شيوعًا فى الوجود البشرى هى الإيمان بالكائن الأعلى الذى ولد نفسه، والذى يُسمى «أباسى-إيبوم»، وهو كائن سرمدى ذو طبيعة غير محدودة. ويُعتقد أنه قد خلق الذكر -الذى يسيطر على المساء- ويسيطر نسله على الشمس والرعد والنور. كما خلق الأنثى، التى تسيطر على الأرض ويسيطر نسلها على المياه والأدغال.

يعتقد شعب إيبيبو أن هذا الإله السامى خلق كل الأشياء، ومن بينها بعض الآلهة ذات المسؤوليات المحدودة؛ مثل «إنديمو» المسؤول عن الجوانب المختلفة للشؤون الإنسانية، وكذلك «نديم إيسونج» (إله الخصوبة) لرعاية خصوبة الأرض، و«نديم أودوا» (إله السوق) لحماية مصالح التجار، «نديم إيكوت» (إله المزارع) الذى من المفترض أن يسكن فى الأراضى الزراعية لرعاية نمو المحاصيل.

ولقد خلق «أباسى-إيبوم» نفسه، ثم خلق السماء والأرض بمجرد أمر شفهى. فى وقت الخلق، كانت الأرض والسماء كيانين منفصلين اجتمعا معًا لإشباع رغبتهما الجنسية الطبيعية. ومع ذلك، نشأ صراع بينهما فيما بعد وابتعدت السماء. يُذكر أن الانفصال كان بسبب الأطفال الترابيين (نتيجة التزاوج بين السماء والأرض)، والذين عادةً ما يفركون أيديهم الزيتية القذرة على وجه السماء بعد تناول الطعام، وبالتالى يجبرون السماء على الابتعاد صعودًا إلى أعلى.

لإحداث هذا الانفصال، أرسل «أباسى-إيبوم» عملاقًا يحمل فأسًا لإبعاد السماء عن الأرض، ولا يزال شعب إيبيبو يعتقد أنه على الرغم من هذا الفصل؛ فإن الصراع بين الأرض والسماء مستمر ويتجلى فى تعاقب النهار والليل. يتجلى الليل عندما تتغلب الأرض على السماء، بينما يتجلى النهار حين تنتصر السماء.

مما سبق، أظهرنا أن الأساطير تمثل الروح الأفريقية والرؤية الأفريقية للواقع؛ لذلك لكى تكتسب الفلسفة الأفريقية أصالتها وتفردها، يجب أن تعمل ضمن الإطار المفاهيمى للأساطير التى تمثل الواقع الأفريقى وتتسم بالأصالة. إن استخدام المقياس الأوروبى المركزى للحكم على الفلسفة الأفريقية أمر غير مقبول وغير أخلاقى، ولا ينفى نقص التعليم فى الماضى حقيقة وجود فلسفة أفريقية حقيقية تقوم على البيئة والخبرة والثقافة الأفريقية، ومن الجدير بالذكر أنه حتى فى اليونان، كان ظهور الفلسفة مسبوقًا بعقلنة الأساطير وتنظيمها. وبالتالى؛ فإن العملية التى أفسحت بها الأسطورة الطريق للفلسفة ليست مباشرة، بل تمتد لقرون، وعلينا أن نضع فى اعتبارنا قرونًا من العزلة السابقة للقراءة والكتابة للمجتمعات الأفريقية التى انتشرت فيها الأساطير والفلسفة الأفريقية بين الشعوب الأفريقية، ولكن لم يتم توثيقها فى شكل مكتوب.

تخبرنا الأساطير الأفريقية عن حقيقة الكون وكل مكوناته، وتشرح مخاوف الإنسان الكبيرة والوقائع المهمة مثل الموت، والخلق، وتطور الكائنات الحية، وعلاقة الإنسان مع الكائنات الحية الأخرى وما إلى ذلك، ومع ذلك؛ فإن الغرض من الأسطورة هو أكثر بكثير من كونها تفسيرية، إذ إنها تلعب أدوارًا متعددة فى المجتمعات الأفريقية. للأساطير بُعدها الاجتماعى فى الحفاظ على قيم وتقاليد الأجداد، ودورها التربوى فى تعليم الناس، وخاصة الأطفال، معنى الكون ومكانة الإنسان فيه. إنها تضع العالم أمامنا كموضوع لتحليل مُحايد؛ عالم حقيقى وكُلى، وليس مجرد فكرة غامضة ومُبهمة.

أسطورة الخلق والطوفان

فى البداية، لم يكن هناك سوى السماء فى الأعلى والمياه والمستنقعات فى الأسفل. حكم الإله أولورون السماء، وحكمت الإلهة أولوكون ما هو بالأسفل. تأمل الإله أوباتالا هذا الموقف، ثم قرر الذهاب إلى أولورون للحصول على إذن لإنشاء أرض جافة لجميع أنواع الكائنات الحية لتعيش فيها. بعد أن حصل على الإذن، طلب نصيحة أورونميلا، الابن الأكبر للإله أولورون وإله النبوة.

أخبره أنه سيحتاج إلى سلسلة ذهبية طويلة بما يكفى للوصول إلى الأسفل، وقوقعة حلزون مملوءة بالرمل، ودجاجة بيضاء، وقطة سوداء، وجوزة هند. عليه أن يحمل كل هذه الأشياء فى حقيبة.

ساهمت جميع الآلهة بما لديها من ذهب، ووفرّ أورونميلا كافة الأشياء الأخرى ووضعها فى الحقيبة. وعندما أصبح كل شىء جاهزًا، علق أوباتالا السلسلة من زاوية من السماء، ووضع الحقيبة على كتفه، وبدأ فى النزول إلى الأسفل. عندما وصل إلى نهاية السلسلة، رأى أنه لا يزال أمامه بعض المسافة ليقطعها. من الأعلى، سمع أورونميلا يأمره بصب الرمل من قوقعة الحلزون، وكذلك إطلاق سراح الدجاجة البيضاء على الفور. فعل أوباتالا ما قيل له.

وعندما بدأت الدجاجة بالهبوط على الرمال بخدشها وتناثرها. حيثما سقطت الرمال، تشكّلت الأراضى الجافة. تحوّلت أكوام الرمال الكبيرة إلى تلال وتتحول الأكوام الأصغر إلى وديان. قفز أوباتالا إلى تل وأطلق عليه اسم «إفى»، ورأى أن الأرض امتدت بقدر ما يمكن أن يراه. حفر حفرة، وزرع جوزة الهند، ورأى أنها نضجت فى لمح البصر. أسقطت الشجرة الناضجة الكثير من الثمار على الأرض، نما كل منها على الفور حتى النضج وتكررت العملية. استقر أوباتالا على الأرض مع القطة، لكنه شعر بالملل بعد عدة أشهر وقرر أن يصنع كائنات مثله لكى تؤنس وحدته.

حفر فى الرمال وسرعان ما وجد الطين الذى سيستخدمه فى صُنع كائنات على شاكلته، ثم بدأ فى مهمته، لكنه سرعان ما تعب وقرر أخذ قسط من الراحة. صنع نبيذًا وظل يشرب كأسًا بعد الأخرى، ولم يُدرك أنه صار مخمورًا؛ لذلك، حين عاد إلى مهمته فى تشكيل الكائنات الجديدة قام بتشكيل العديد من الكائنات غير الكاملة.

دون أن يدرك ذلك، دعا أولورون لبث الحياة فى مخلوقاته. فى اليوم التالى أدرك ما فعله، وأقسم على ألا يشرب مرة أخرى، وأن يعتنى بأولئك المشوهين، وبذلك أصبح حاميًا للمشوهين. أقام البشر أكواخًا كما فعل أوباتالا، وسرعان ما ازدهر تل «إفى» وتحوّل إلى مدينة.

كانت جميع الآلهة الأخرى سعيدة بما فعله أوباتالا، وزاروا الأرض كثيرًا، باستثناء أولوكون، حاكم كل ما تحت السماء. لقد غضبت لأن أوباتالا لم يستشرها، ولأنه اغتصب الكثير من مملكتها. وعندما عاد أوباتالا فى زيارة إلى منزله فى السماء للقيام بزيارة، استدعت أولوكون الأمواج العظيمة لمحيطاتها الشاسعة ودفعتها بعنف نحو اليابسة. أطلقت موجة بعد موجة، حتى غمرت المياه الكثير من الأرض وغرق الكثير من الناس.

أولئك الذين فروا إلى أعالى الجبال، توسلوا إلى الإله إيشو الذى كان يزورهم، أن يعود إلى السماء ويخبر بقية الآلهة بما يحدث لهم. طالب إيشو بتقديم أضحية له وأضحية أخرى من أجل أوباتالا قبل أن يسلم الرسالة.

وضحى الناس ببعض الماعز، وعاد إيشو إلى السماء. وعندما سمع أورونميلا هذه الأخبار، نزل على السلسلة الذهبية حتى وصل إلى الأرض، وألقى العديد من التعاويذ التى تسببت فى تراجع مياه الفيضانات، وعادت أرض أفريقيا جافة مرة أخرى. وهكذا انتهى الفيضان العظيم.

*** جونز إم جاجا: باحث فى معهد الدراسات التأسيسية، جامعة ولاية ريفرز للعلوم والتكنولوجيا، بورت هاركورت، نيجيريا.**



رحيل أمى

«رحيل أمى» هو نثر طويل، كتبته الكاتبه الصينية الشهيرة تشانغ جيه فى رثاء أمها عام ١٩٩٤، وهو رثاءٌ زاخرٌ بعاطفة مشبوبة بالمحبة، ويجسد الفجيعة الحارقة إثر فقدان الأم. إنه مرثاة بليغة للأم، تنم عن حب صادق وجارف، تكنه الابنة المكلومة لأمها.. فقد سجلت أكثر من مائة ألف كلمة، وسبعين صورةً، تفصيلات الثمانين يوما الأخيرة فى حياة أمها. ومثل هذا السرد الذاتى المفعم بالمشاعر الإنسانية الخالصة، يُعد من الأعمال الأدبية نادرة الوجود؛ فهو تجسيد لحكاية حب.. وحياة.. وروح.

فى الحادى والعشرين من يناير عام ٢٠٢٢، وافت المنية تشانغ جيه، فى الولايات المتحدة الأمريكية، بعد معاناةٍ مع المرض، عن عمر يناهز الخامسة والثمانين؛ لكنها ستظل حيّة فى وجدان القراء، وفى ذاكرة الوجود الإنسانى بأعمالها العظيمة، وبما خلفته لنا من إرثٍ أدبى هائلٍ.



تشانغ جيه

ترجمة: ميرا أحمد

أطبقت ثغرها بإحكام، فشرعت أناديها أنا وخالتي، إلا أنها لاذت بالصمت.. لاذت بالصمت الطويل. أحسست أن عجزها عن الكلام؛ ليس لأن أنفاسها قد توقفت، بل لأنها حبست أنفاسًا في صدرها، وأبت أن تحررها. وحتمًا أن هذا الثغر المطبق، قد تجرع الكثير والكثير من مرارات وجراحات على مر السنين، لكنه عجز عن أن يلفظها!

كيف حدث هذا؟ قد انقضى أكثرُ من نصف عام، حتى تكشفت لي أستار الحقيقة المُرة، وأدركت أنها عانت ضيم الليالي، وكابدت قسوة الأيام، وقاست ظلم الرحيل، ورغم هذا آثرت حتى يوم الرحيل المحتوم، أن تتدثر بالصمت المرير.

أمي، الآن قد أغلقت ثغرك إلى الأبد، وما عدت تفتحيه.. كم من مرات، رغبت أن تبث شكواها لنا، لكن دومًا ما كان لدي من الصبر الجميل، كي أُرهف السمع إليها، وفي نهاية المطاف، ضاقت نفسها، وما عادت ترغب في إزعاجنا، فرحلت في منتهى الكبرياء.. وفي منتهى الأسف.. وفي منتهى الصمت.. رحلت إلى الأبد.

لطالما كنت أظن أنني في حاجة أبدية لتحيطني برعايتها، وتلفني باهتمامها، وتُصغي إليّ في أوقات شكواي، ولم يدرِ بخلدي لحظةً واحدةً، أنها مثلي تمامًا، تتلهف إلى الرعاية، وترتقب الاهتمام، وتتوق إلى أن أصغي إليها في أوقات الضجر.

قبلت وجنتيها اللتين لا تزالان تحملان نكهة النباتات الطازجة.. أما هاتان الوجنتان الدافئتان الناعمتان، فأنا لا أزال أعرفهما تمام المعرفة، فلطالما قبلتهما في أيام صباي الخضراء. كنت أقدر على تمييز وجنتي أمي في كل وقت، وفي كل موقف، لكن الآن... الآن، لم يتبق شيء في حاجة إلى التمييز.

لماذا حينما كبرت لم أعد أغمرها بالقبلات؟!

أتذكر ذلك اليوم قبل بضع سنوات، ربما كان العام الفائت، أو ربما ما قبل الفائت، وقد ضاع من ذاكرتي الآن سبب تعكر صفو مزاجي. يومها رحت وطبعت على وجنتها قبلة كبيرة. وحتى هذه اللحظة، لم تبرح ذاكرتي، عيناها نصف المغلقتين اللتان كانتا تفيضان سعادةً. لماذا عندما يكبر المرء منا، يضيع الكثير من أوقات الماضي الحلوة التي تبعث الهناء والسرور في حنايا قلوب أمهاتنا؟ هل هذه هي سنوات النضج وأوقات النمو؟

وفي اللحظة الآنية، مهما أمطرتها بالقبلات، فلم يعد الأمر يتجاوز سوى مشاعر حب من طرف واحد؛ فلم تعد تدرك أنني أقبلها، ولم تعد قبلاتي تبعث الفرح والسرور في طي فؤادها... فما عادت أمي من الأحياء.

وتجاعيد الوجه التي رسمها توتر السنين وتعب الأيام، تلك التجاعيد الغائرة.. والعتيدة.. والمشرقة.. والقاسية، تتبدى الآن في حالة مرتخية.. وواهنة.. وباهتة.. وساكنة.

لطالما أتذكر، عندما كانت السعادة تعربد في كل خلجة من خلجات نفسها، كان يستعصي أن ينكشف حاجباها في صورة كاملة، لكن الآن أراهما.. أراهما بمنتهى الوضوح.

وأرخت أمي جفنيها إلى الأبد.

وما يثبت من يقين قلبي، بأن روحها فاضت إلى الأبد، وأنها لن تعود مرة أخرى، ليس توقف أنفاسها في صدرها، أو توقف نبض قلبها، بل لأن عينيها التي لطالما كانت تتبعني، وملأهما الحب أينما ذهبت، وأينما رحت، الآن قد أغمضتهما إلى أبد الدهر، ولن تعدا تتطلعان إلى مرة أخرى. وكلما تخيلت أن تلك العينين اللتين اتسعتا إلى أقصى مدى، لن تحركا ساكنًا بعد الحين، أحسست بلوعة في النفس، وشب حريقٌ في القلب.

لا أصدق أن أمي لن تعد تتطلع إلى بعد الحين، وتقشر لي التفاح كما كانت تفعل في أيام الربيع العليل. وأنا على يقين، بأنني كنت أستطيع أن أميز التفاحات التي قشرتها أمي بين عددٍ هائلٍ من التفاح المقشر، فلمسة سكينها تتبدى بوضوح، فكانت السكين تمضي، وتقطع بالطول ذاته، وبالزاوية ذاتها.. كم أنتِ امرأة مخلصة ومتفانية يا أمي! وأذكر أيضًا قبل بضعة أشهر اليوم الذي غلت فيه الأعشاب من أجلي.

أمي هل حقًا سترحلين في هدوء؟ أمي أرجوكِ لا تغمضي عينيك!

بعد عودتي من محرقة الجثامين، أمسكت بثيابها الداخلية التي بدلتها بعد استحمامها في الليلة الماضية، وكانت رائحتها لا تزال عالقة بها، فدفنت رأسي في الثياب. حملت الثياب ووقفت في دورة المياه، لكن رائحة وأنفاس أمي، بدأ يتلاشيان رويدًا رويدًا.

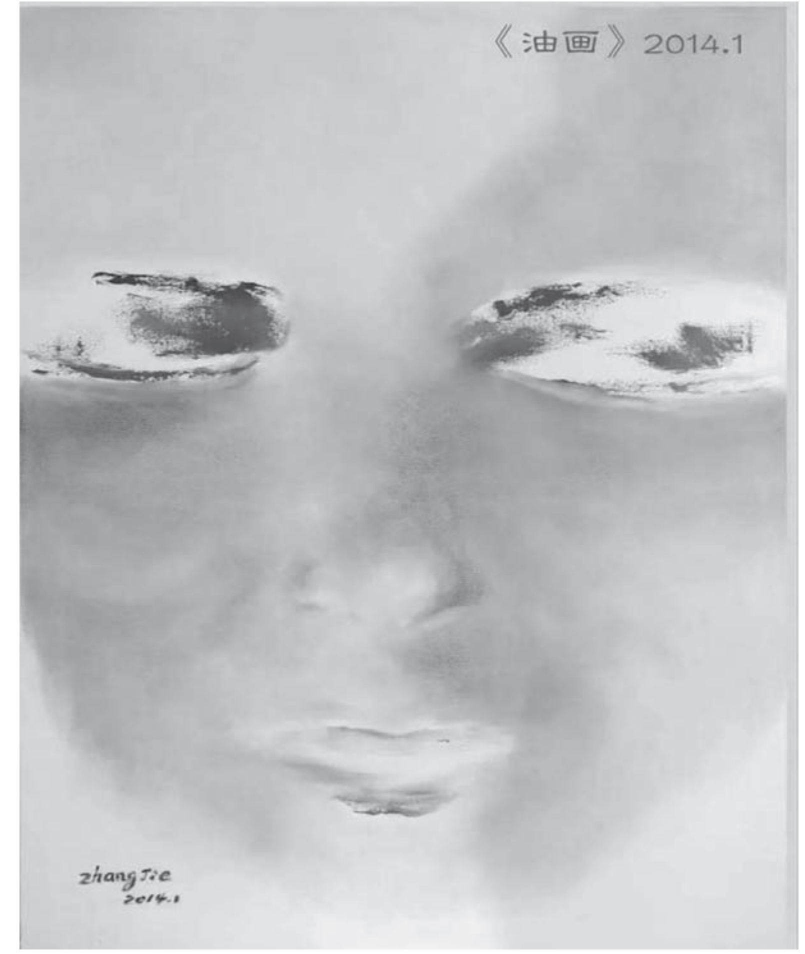
رحت أتحسس أغراضها، وجلست على أريكتها، ووضعت في يدي ساعتها، حتى أنني ارتديت ثيابها.. وصوت يرن في أغواري قائلًا: أنني فقدتها إلى الأبد، ولن أعد أراها من جديد، بعدما راحت إلى بعيد... ولقول الصدق، مرارة اليتم وأنت في الرابعة والخمسين، أكثر إيلامًا من أن تذوقها وأنت في الرابعة ربيعًا.

نحيت بعيدًا فرشاة الأسنان والمعجون الخاصين بها، وبقايا معجون أسنان كان قد تبقى على الفرشاة من ليلة أمس، ويبدو أنها لم تتخلص منه.

جمعت أغراضها، وكأنني أجمع سنين عمرها. وعندما شرعت أفكر بأن حياة الإنسان تنتهي بهذه الصورة.. تنتهي ببقايا معجون أسنان، وفرشاة تحمل بقايا المعجون... وبغض النظر عما تجرعته من مرارات، وما ذاقته من عذابات، لا شك أنها عاشت حياة مؤلمة.. ومضنية.

أبقيت فقط على أحذيتها التي كانت تنتعلها في الماضي، وقصاصات الورق التي كانت تقصها من الجرائد أو من المجلات المصورة؛ لأنها تحمل غرزات هائلةً قد غزلتها بيديها. حتى أننا بقينا لسنوات طوال لا نبتاع الأحذية، ونعتمد على أحذيتها التي تُحيكها بيديها. واحتفظت بتلك الثياب المرقعة، والتي أعادت إصلاحها بقطعة قماش جديدة، وكل رقعة قماش جديدة، سترت عيبًا في الثياب، راحت تذكرني بأيام الماضي الذي ولى. في البداية لم تكف أمي عن ستر ثقوب الثياب، ومع مُضي الأيام، صرت أنا من أستر تلك الثقوب... اعترتني الدهشة، وصدى سؤال راح يتردد في قلب أغواري: هل نتوارث نحن ستر الثقوب من جيلٍ إلى جيلٍ!





والآن فقدت كل ما أملك! وبعدما رحلت أمى، انقطعت صلتى بهذا العالم. كما أن ابنتى استقلت بحياتها، ولم تعد فى حاجة إلى، حتى أننى بت أستشيرها عند التعامل مع بعض الأشخاص، وأطلب نصيحتها فى بعض أمور الحياة، فهى فتاة متفتحة، وواسعة الأفق. فقط أمى المسنة العاجزة، كانت أكثر من يحتاج وجودى. كنت أعمل من أجلها، وكنت أكافح من أجلها، وكنت أحرز التقدم من أجلها... لكن الآن قد فارقنى أكثر شخصًا يحتاجنى... آهِ، تركتنى وحيدة ومضت.

تحطمت كل الآمال، وتكسرت أجنحة الخيال، وتبددت مشاعر حب هادر كشلال. والآن أدركت أن الموت صار وشيكًا.. وشيكًا جدًا......

لم أعتد أن ألوى عنقى إلى الوراء، ولا أرى أمى، والآن سأعود إلى البيت، ولن أناديها أمى.. الآن سأمضى إلى البيت، ولن أجد أمى الواهنة تقف، وهى تقف وراء الباب تنتظر عودتى.

صرت عندما أطالع الجريدة، لا أعير اهتمامًا إلى النعى المكتوب، لكن كل ما بات يشغلنى هو قراءة بيانات المتوفين، لأعرف فارق العمر بينهم وبين أمى؟ هل يكبروها أو يصغروها؟

أتذكر ذات يوم، رأيت أمًا فى ريعان شبابها، تبتاع لابنتها الصغيرة غطاء فراش من مركز تسوق «خهبينغ لى»، فرحت خلسة ووقفت بجانب الصبية، وتمنيت من أعماق قلبى، لو كان الزمن سمح لى، لأعيش هذه اللحظات الحانية عندما كنت صغيرة، وأعيش المشهد ذاته مع أمى. وكرت سنون العمر، وما عادت أمى تستطيع أن تصطحبنى، لتبتاع لى الأغراض من الأسواق، وحتى لو كانت على قيد الحياة، فلن تقوى على الذهاب، وأنا أيضًا ما سنحت لى الفرصة لفعل هذا مع ابنتى، ليس لأننى تقدمت فى العمر، وقاربت على سن الشيخوخة؛ بل لأن ابنتى كبرت أيضًا. ويبدو أننا نفقد جناحى الأم مع مضى الأيام.

عندما أرى كهلًا فى مثل عمر أمى، ويتمتع بكامل صحته، دومًا تراودنى فكرة بأن أذهب إليه وأسأله: ما عمرك؟ وإذ بسؤال آخر يتردد فى أعماقى: لماذا أنتَ لا تزال على قيد الحياة، وأمى قد وارى جسدها الثرى؟

عندما تمس أذنى كلمة أمى، لا أبرح مكانى، وأتذكر حينما كنت أناديها بهذا الاسم، فأبتلع أحزانى، لأننى لم أعد أقدر أنا أناديها أمى. عندما أجد فى المحال التجارية، ثيابًا توائم قوامها، أقف وأحدق النظر بها، وتجتاحنى رغبة فى شرائها لها. عندما أرى الحافلات الصغيرة تملأ الشوارع، أتساءل لماذا لم تظهر هذه الحافلات إلا بعد رحيلها؟ لو كانت غمرت الشوارع، وهى على قيد الحياة، لنعمت براحة وفيرة. عندما أستشعر عقلية ابنتى المتفتحة، وأتطلع إلى مظهرها غير المألوف، وهى تمضى إلى الخارج، أفكر للحظات أننى أرغب فى إخبار أمى، ولا شك أنها كانت ستشعر بالسعادة مثلى. لكن فى هذه اللحظة، فطنت أن ما من أحدٍ، يمكن أن يشاركنى إحساسى بالرضا والامتنان.. دومًا أشعر أنها تروح وتأتى بجوارى، وكأنها تقف فى الشرفة، بجانب منضدة جهاز الحاسوب، تتطلع إلى أضواء «شارع تشيانمن» الساطعة وتصيح: «يا لها من أضواء باهرة!»

لكن ما إن أمد يدى وألمسها، حتى أجدها سرابًا خداعًا. فى بعض الأوقات أحس أنها تنادينى بصوت خفيض: «شياو جيه»، لكننى أعلم أن هذا الاسم راح معها إلى الأبد. فمن سواها يقدرعلى أن ينادينى باسم الشهرة؟ حتى لو نطق أحدٌ بهذا الاسم، فلن يكون صوت أمى.. من يقدر على أن يحدثنى عن حلو ومر الماضى الذى كان سواها؟

بعد الرحيل، فطنت أنه لربما نجد بديلًا عن الحبيب، لكن الأم ستبقى واحدة فقط.. لا يمكن أن تعوض.

حياة المرء هى سلسلة من خسارات الأحبة، لكنها خسارات أبدية. وهذا هو الألم العظيم الذى لا مفر أن ينخر أرواحنا عميقًا، ينخر أرواحنا على حد سواء.

وبعدما تبدلت الحياة فى عيناى، لم أعد مثلما كنت، ويتعذر على أن أتكهن بأنا ذات العهد الجديد.. أمى ينبغى أن تعلمى أنكِ صنعتِ لى حياة أخرى.

أمى هل يمكننى أن أطلب منك طلبًا أخيرًا؟ لن أطيق الانتظار حتى ألقاك فى عالم آخر، ولا شىء يمكن أن يخفف من فاجعة موتك يا أمى.. أرجوك دعينى أرى طيفك فى منامى.. دعينى أراكِ كثيرًا فى أحلامى.. دعينى أقولها لكِ، أغفرى لى يا أمى!

حتى لو سكبت على الورق كل ما قيل فى الحب من كلمات، فهل يقدر حبر قلمى أن يصف حب أمى الذى لطالما كان دونما مقابل، وعجزت عن أن أمنحها حبًا مثل حبها؟

هل يتسنى لى أن أكتب لك عن تأنيب الضمير، وإحساسى بالذنب نحوك؟

هل يمكن أن تصف كلماتى فرط الشوق وفيض الحنين؟

أمى، أنت تخليتِ عنى وتركتينى وحيدةً.. أمى، لمَ جئت بى إلى هذه الدنيا، وتركتينى وحدى أقاسى لوعة البين والأشواق؟

أمى، ألستِ أنتِ القائلة، محالة أن أمضى، فماذا عساكِ أن تفعلى بعدى؟

أمى، الآن أخبرينى، ماذا أفعل حقًا بعدما رحتِ وما ودعتينى؟

اللوحات من مجموعة اللوحات التشكيلية للكاتبة تشانغ جيه.

جُرم الدكتور مورو «1»



فرناندو سورينتينو

ترجمة: مها مكي

1

كلٌ يأتى فى هذه الحياة؛ مثلما أتت تلك اللحظة التى قالت لى فيها مارينا: «أريدك أن تلتقى والدىّ».

2

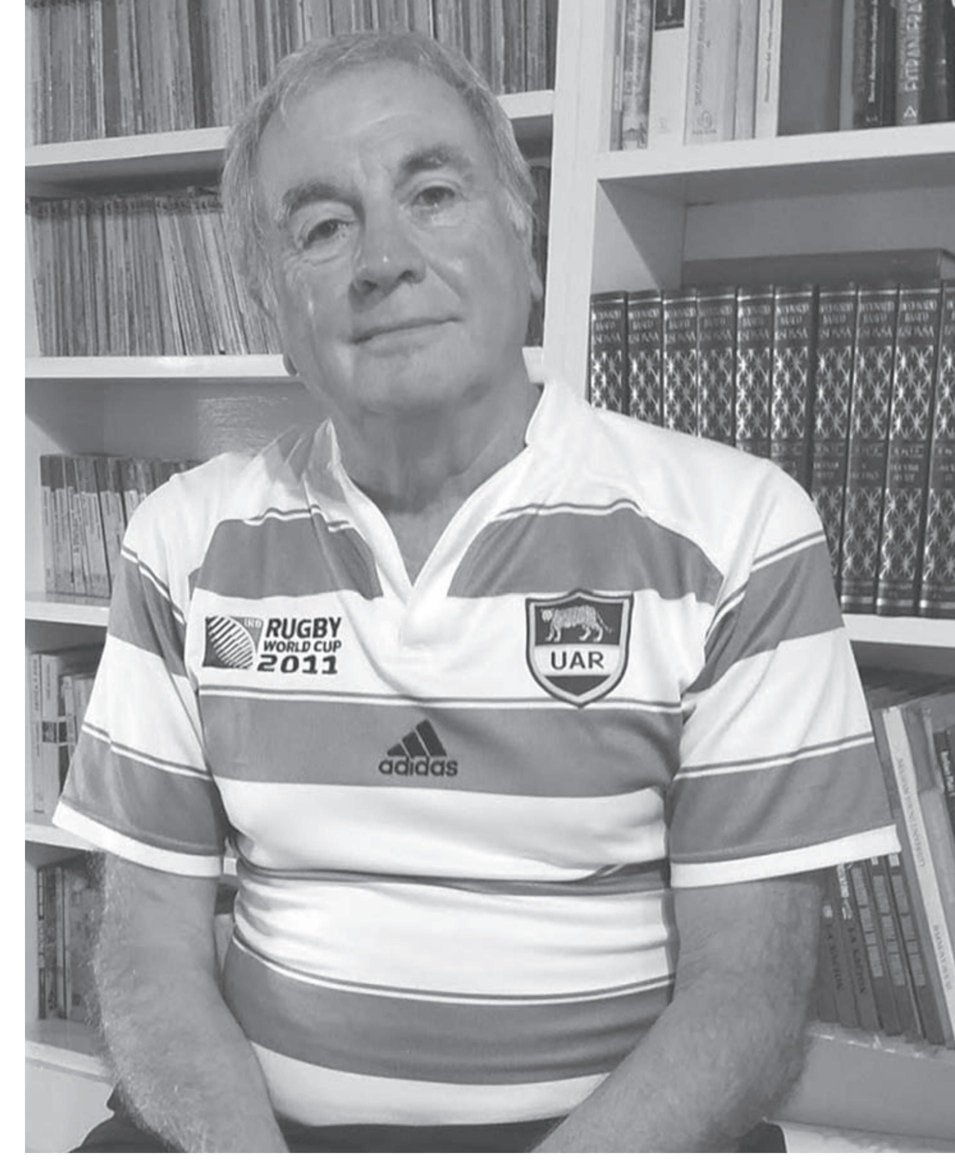
مرّعقد من الزمن، حدث ذلك فى ظهيرة يوم صيف رطب، قُرب محطة أكاسوسو، فى ظل بعض أشجار الأوكاليبتوس المتمايلة فى مهب ريح تجلب رائحة الأمطار البعيدة. ومع ذلك، لا أستطيع اليوم تذكر وجه مارينا. أعرف، بلا أى شك، أنها كانت جميلة، ومن المؤكد أننى كنت مغرمًا بها. لكننى، أُصر أنها جميلة، هذه نقطة لا تحتمل الجدال. وماذا أيضًا؟ وماذا أيضًا يمكننى تذكره عن مارينا؟ كانت طويلة، سمراء، باسمة، مستهترة، بسيطة، ومُغيبة، وجذابة بلا حدود. تُرى هل تتذكرنى الآن بحنين بالغ كما أفعل أنا؟ وأفكر كم مرة تبادلنا القول إن كلا منّا قد خُلق للآخر!

3

كنّا فى حوالى الخامسة والعشرين. فى تلك الفترة، بدا لى كل شئ جيدًا. لا أعرف الشقاء، وإن عرفته يومًا، فهو فى طى النسيان الآن. لدىّ نظرة متفائلة ساذجة للكون. أثق فى نزاهة الحكومات، فى الترقيات التى قد أحصل عليها فى عملى، فى إنهاء دراساتى، فى كرامة الإنسان. أعيش فى أفضل العوالم الممكنة. ما لم تتعطل مشاريعى بالعراقيل الطفيفة وغير المتوقعة، فإنها كانت لتسير كلها فى مسارها الذى رتبته لها. مشروعى هو الزواج بمارينا فى غضون عام ليس أكثر. وليس لدىّ أدنى شك أننى قد أتزوج بها قبل عام. لأن كلٌ يأتى فى هذه الحياة؛ مثلما أتت لك اللحظة التى قالت لى فيها مارينا: «أريدك أن تلتقى والدىّ».

4

تشكل السيدة ستيلا ماريس، الأم، نسخة ناضجة من مارينا (التى تُدعى، فى الحقيقة، بشكل سرى مارينا أوندينا٢). قدرت أن مارينا ستصير هكذا خلال عقدين، عندما سنكون، بدورينا، أبوين لفتاة، تحمل أسماء ذات قافية أقل قوة: كان ذلك هو هدفى على المدى البعيد الذى تبلور فى ذهنى بينما أحييها. هكذا يبقى مفهومًا أن السيدة ستيلا ماريس طويلة، وسمراء، وباسمة وأنيقة، سيدة فى الخامسة والأربعين من العمر. لكن والد مارينا كان الرجل الأكثر رعبًا فيمن عرفت. ذو قامة قصيرة. ليس هذا خطيرًا. لا ينبغى لأحد أن يستنتج أنه كان قزمًا؛ لم يكن سوى شخصٍ قصير القامة. ما كان غريبًا هو أن رأسه وحده يستحوذ على أكثر من نصف طوله. ويا له من رأس! يا إلهي! السمة الأولى التى استرعت انتباهى (أو بمعنى أدق، صدمتنى) هى لونه، لون غير مناسب لبشرة. يبدو كصباغ بين الوردى والأسود، بكل تدرجاتهما البينية، حساس جدًا تجاه الأضواء، مما يجبرنى على أن أطرف بعينى عندما يغمرنى بتوهجه. فى ذات الوقت، ألحظ أن تلك البشرة رطبة، ومشروع افتراض أنها لزجة، على الرغم من عدم ملامستى لها. ليس لديه شعر ولا لحية، وواضح أنه لم يمتلكهما يومًا؛ حتى تلك اللحظة، وبمعاينة بسيطة، بات جليًا أنه لا يمكن لأى شعر أن ينبت فى ذاك الرأس، الذى ينذر الجزء العلوى منه بأن يصبح كرة كاملة الاستدارة، لكن يفشل فى ذلك فى الأسفل قليلًا؛ حيث يتشكل فى نصف كرة تام، فيتحول الدماغ إلى عمود أسطوانى انطلاقًا مما هو مفترض أنه خط الاستواء (نوعًا ما على ارتفاع الأذن المعدومة)، حتى يختفى دون أن يقبل الانتقال عبر عنق ما، بين طيات نوع من العباءات صفراء اللون، من قماش المناشف، الذى يغطيه حتى القدمين، دون أن يجد اتساعًا مناسبًا عند موضع الكتفين. الخلاصة؛ أن والد مارينا يحتفظ بنفس القطر من أعلى رأسه حتى أخمص قدميه. عمودٌ ذو قمة مستديرة، كأنَّ أحدًا قد طوّقه بمنشفة صفراء حتى منتصفه. بضعة سنتيمترات أعلى الحُلّة تجد الفم، أو ذاك الشق المتحرك الأدرد؛ المرنوذا الملمس القرنى فى ذات الوقت، الذى إمّا ينقبض حتى الاختفاء وإمّا تتسع زواياه لِتصل حتى مؤخرة العنق، معطيةً الإحساس



كما لو كان السيد أوكتافيو خنزيرًا منحورًا، يرتاح رأسه فوق قاعدة صغيرة جدًا لم تصل إليها يد سيّاف مُهمِل، يمكن أن يتدحرج وحده بفشل ذريع إلى الأرض بمجرد فقط أن يهبط عليه الذباب الأشد جوعًا. يخلو الدماغ من الأذن والأنف؛ هذه المواضع تبدو ملساء تمامًا ومصقولة كما الرأس الأصلع؛ ليس به أى شئ، ولا حتى ندبة، ولا حتى تجعد ما، ولا علامة صغيرة. أمّا العينان كانتا ضخمتين ومستديرتين وداميتين، بدون حواجب ولا أهداب، ولا حتى بياض أو حدقتين، بدون حركة ولا تعبيرات.

5

«أوكتافيو يتبع حمية». أوضحت السيدة ستيلا ماريس، عندما لاحظت أننى أحدق فى الصحن المُخصص لزوجها.

نتناول أنا والسيدة ستيلا ماريس ومارينا أطعمة -نَصِفُها- عادية. على العكس، يبدو لنا صحن السيد أوكتافيو ثروة مُنتقاة من الأحياء البحرية. اندفعت رائحة الأسماك النفّاذة إلى أنفى حتى الأعماق، حتى الأعين، مبكيةً إياى. وحيث أن حماى المستقبلى يضع يديه داخل أكمام عباءته، مشكلةً عُقدة، فهو يتعامل مع أدوات المائدة كما لو كان شخصًا لم ينزع قفازاته. صحنٌ وراء صحنٍ من الأسماك والصدفيات والقشريات غير المطهية يستنفدها السيد أوكتافيو سريعًا وبنهم. وبنظرة قدرت أنه التهم ما لا يقل عن خمسة كيلوات من تلك الحيوانات متعددة الألوان. ميزت أصنافًا من الحبار والقريدس والجندوفلى وسلطعون البحر والحلزونات وقنديل البحر والمحار والبطلينوس الصدفى ونجوم وقنافذ البحر والشعاب المرجانية والإسفنج، وأسماك لا يمكن التعرف عليها.. «أوكتافيو يتبع حمية»، ظلّت تؤكد السيدة ستيلا ماريس حتى نهاية العشاء.«هل نذهب إلى غرفة المعيشة لتناول القهوة؟»

أفسحتُ الطريق للسيد أوكتافيو، ولاحظتُ طريقة سيره. يفعل ذلك بشكل غير منتظم؛ تارة يسير بخطوة سريعة، وتارة بأخرى بطيئة جدًا، بشكل أخر، هذا التناوب يمكنه أن يشير إلى عرجٍ عادى. تُذكِّر طريقة سيره بسيارة لها إطارات: واحدة مثلثة والثانية مستطيلة والثالثة مستديرة والرابعة بيضاوية. رأيت حينها أن الثوب الأصفر يغطيه بالكامل، فيما عدا الرأس. كان ذيل الثوب سخيًا حتى أنه يصل ليلمس الأرض كثوب عروس. وضعت السيدة ستيلا ماريس صينية عليها أقداح من القهوة على منضدة منقوشة ثمانية الأضلاع، محاطة بأريكتين، جلسنا أنا ومارينا فى واحدة، تُواجهنا منضدة فى المنتصف والسيد أوكتافيو وزوجته. استطعت حينها ملاحظة تفصيلة أخرى لم انتبه إليها أثناء العشاء. عندما يتحدث السيد أوكتافيو، تصدر حركات انعكاسية فى الجزء الأسطوانى المغطى بالعباءة، كما لو كانت أذرع خفية تصاحب بإشاراتها اللحظات الأكثر حماسة من الحديث. تُعطى الانطباع كما لو كان جسد السيد أوكتافيو فى حالة غليان؛ حادة ومتكررة تلك الفقاعات الصفراء التى تتشكل تحت الرداء. السيد أوكتافيو ثرثار، ذو رغبة جامحة فى الاستئثار بالحديث. يتحدث ويتحدث ويتحدث. لم أكن حتى أسمعه. أفكر: «ولكن هل من الممكن أن ذلك الرجل الوحشى قد أنجب فعلًا مارينا، حبيبتى، الجميلة والملائكية؟». وبغتة، فكرت أن السيدة ستيلا ماريس فى شبابها ربما كانت غير وفية لزوجها، وأن مارينا هى ثمرة ذلك الحب غير الشرعى. فورًا، انطلاقًا من تلك الفكرة، وجدتنى أنظر إلى السيدة ستيلا ماريس بنظرات تضامن متواطئة، لم تلحظها لحسن الحظ، كما لو كنت أُفْهِمها أننى كشفت سرها لكن لن أفشى به.على النقيض، على النقيض تمامًا، أجيز أعمالها البطولية دون أى تحفظات، أجيزها كلها عدا أن يكون ذاك الثرثار المسخ الناطق هو والد «مارينتى».

أعادنى إلى الواقع سؤالٌ مُوجّه إلىّ، انحرف الحديث إلى شأن الأمراض. شرعت السيدة ستيلا ماريس فى حماس بطرح هذا الشأن، الذى تشعر فيه بالراحة.

«أنتِ كالسمكِ فى الماء» علّق السيد أوكتافيو. ابتسمت هى فى زهو وواصلت الحديث. لديها فى هذا الشأن سيرة عظيمة: عمليات جراحية وكسور ونوبات قلبية وداء كبدى واضطرابات عصبية.. ولأنى خجول بطبعي؛ التزمتُ صمت تام حتى تلك اللحظة.

استحثتنى مارينا بنظرة على الانخراط فى الحديث. فى إذعان، كشفت عن نوبات ربو تزعجنى من حين لآخر.
«لنوبات الربو» قال السيد أوكتافيو، بصوته الملئ بالفقاعات، «لا يوجد أفضل من البحر. إنَّ البحر هو أفضل من كل الترهات التى يتلوها الأطباء، خلا، بالطبع، زيت كبد سمك القد».
«أوكتافيو، من فضلك» نهرته زوجته، «لا تقل ذلك، فقد أصابنى دور برد ذات مرة فى لامار ديل بلاتا واستمر معى قرابة الشهرين».
«أترين!» أصدر السيد أوكتافيو حُكمه، «إنما يُهلك المرءَ لسانُه. تذكرين أن ذلك البرد الشهير قد أصابك هنا، على بعد كيلومترات من بوينوس آيريس، ونحن ذاهبون إلى لامار ديل بلاتا، وليس فى لامار ديل بلاتا. ليس هناك مثل البحر للصحة».
«بالطبع، بالطبع».. قالوا.. قلنا فى جدية: «الجو البحرى، واليود، والرمال...»
«ليس هناك أفضل من البحر».. كرر السيد أوكتافيو بنبرة مسيطرة قاطعة.. «ثمانية أيام فى البحر وتودع الربو. حتى إذا ما رأيتك لا أتذكر كيف كنت».
«نعم يا أبى، نعم». وافقته مارينا، «يعجبك البحر لأنك من برج الدلو، لكن هناك أشخاص لا يتكيفون معه، أنا، على سبيل المثال، وإن كنت من برج الحوت...»
«و».. قالت السيدة ستيلا ماريس، «أنا من برج السرطان، ولا يعجبنى البحر كثيرًا أيضًا»... «بالنسبة لى».. اعترفت مارينا، «يوترنى البحر».
«على العكس»، أجاب السيد أوكتافيو.. «كل ما فى الأمر أنها مسألة تكيف. بمجرد أن تعتاد عليه، سترى كيف يريح البحر أعصابك».
«بمناسبة الحديث عن الأعصاب».. قاطعت السيدة ستيلا ماريس، «الرعب الذى أصابنا فى الطائرة، عندما كنا عائدين من ريو دى جانييرو...»
«لقد حذرتك».. كان التوجه الرئيسى لدى السيد أوكتافيو هو الاعتراض على أى مما سيُقال، «قلت لكِ: سافرى فى السفينة. المركب آمن، مريح، رخيص، ستستشعرين رائحة البحر، تشاهدين الأسماك. وعلى الرغم من أن الطائرة تستغرق وقتًا أقل، فلا يمكن مقارنتهما».
الطاقة التى نطق بها هذه الكلمات أعطت انطباعًا واثقًا، الأمر الذى أدى إلى لحظات من الصمت. أشعر أننى غير قادر على استئناف الحديث. فى الواقع، لست قادرًا على أى شئ. المظهر الوحشى للسيد أوكتافيو

– وبالرغم من تلطفه بنبرة عطف مؤكَّدة تتناقض مع ما ينبعث من آرائه الإلزامية – وصوته المائى، ورائحة حميته البحرية، جميعها أمورٌ قوية دفعتنى إلى الانسحاب. شاعرًا التعرق فى جبهتى والاختناق فى ياقة القميص؛ أقدامى التى بالكاد أسيطر عليها تترنح دون هوادة. كنت متعكرًا لدرجة المرض. أريد فقط الذهاب إلى المنزل. ينتابنى شعور مزعج صادر عن معدتى يجعلنى أترنح بين التقيؤ والاستطلاق البطنى العصبى. لكن ذلك المتحذلق المتكلف كان لا يمكن إيقافه. على الرغم أن السيدة ستيلا ماريس ومارينا دائمًا ما تواجهان النقد غير القابل للطعن من السيد أوكتافيو، إلا أنهما لم تبدوا منزعجتين. يبدو أن هذا هو الجو العام الذى يستغرقون فيه محادثاتهم؛ السيد أوكتافيو، وقور وهادئ، يحطم كل حجج زوجته وابنته؛ هما تتقبلان الموقف بشكل طبيعى. لاحظتُ من جديد أن الأمر يستدعى رأيى. حيث تحول النقاش إلى المكان الأفضل لنمضى فيه أنا ومارينا شهر العسل. اقترحت مارينا على استحياء وعجل الريف، سلاسل جبال قرطبة، محافظات الشمال؛ رشح السيد أوكتافيو بإصرار مار ديل بلاتا.
«إنه صحى أكثر» قال، «طبيعى أكثر. يوجد بحر، يوجد ملح، يوجد يود، توجد رمال، توجد قواقع.. لا يوجد مكان أفضل من البحر».
كنت خائر القوى. أتفهم أن مارينا ستجادل لصالح مكان هادئ، يرتاده القليل من السياح..
«أتريدين مكانًا هادئًا؟»، كان السيد أوكتافيو لا يُقهر.. «لديك سان كليمنتى، سانتا كلارا ديل مار، سانتا تِريسيتا.. أماكن هادئة على مشارف الساحل الأطلنطى».
وقفتُ باذلًا جهدًا كبيرًا، وأعلنتُ بخفوت أننى استأذن.
«هكذا مبكرًا؟»

تساءل السيد أوكتافيو، ناظرًا إلى الساعة.. «مازالت الثانية عشرة إلا ثمانى دقائق».
أعادنى العتاب الظاهر فى تلك الكلمات إلى الأريكة. يا لها من شخصية جبارة يمتلكها ذلك الرجل المريع!
وببهجة شاحبة، ارتأيت كيف أن زجاجة ويسكى أتت السيدة ستيلا ماريس تحملها بين ذراعيها مؤخرًا يمكن أن تُنعشنى قليلًا. ارتشفت كأسى على جرعة واحدة.
«أيامى..» يقول السيد أوكتافيو.. «عندما كنت شابًا، كنا نذهب للرقص فى المقاهى الصغيرة فى بائيبا بلانكا...»
شردت للحظة محاولًا تصور السيد أوكتافيو راقصًا.
«.. كنا نرقص أحيانًا طوال الليل، حتى الفجر. على العكس، صبيان هذه الأيام يذهبون إلى النوم فى الثامنة مساءً، فى سريرهم الصغير تحت لحافهم الصغير مع قربة المياه الدافئة الصغيرة.. ها ها ها! يبدون كصغار فى حديقة الأطفال»..
حملت مناجاة السيد أوكتافيو، متفاقمةً فى طورها الأخير فى تلك السلسلة من الإهانات التحقيرية، صبغة لا يمكن أن تخطئها من الهجوم الشخصى. نهضتُ واقفًا، مصممًا على الانسحاب بالقوة المباشرة، إذا لزم الأمر. لحسن الحظ، لم يلزم اللجوء إلى العنف. استعاد السيد أوكتافيو أخلاقه الدمثة، وبعد أن تَوجه إليّ بأكمام بُرنسه الأصفر المعقودة، قال بمزاج مرتاح لشخص يتهيأ لمضى يوم رائع: «حسنًا».. وتحت الرداء فرك يديه، «الآن إلى السرير، مع كتاب جيد».
أومأت فى بسطة. أرغب فى الخروج من ذلك المنزل. أعتقد أننى سأسقط مغشيًا عليّ إذا ما أمضيت ثانية واحدة أخرى هناك.
«سأرافقك حتى الطريق».. قالت مارينا.

6

بين المنزل والطريق توجد الحديقة؛ لطمتنى كمباركة رائحة زروع الصنوبر والسرو. تنفست بعمق، ساعيًا أن يطرد الهواء النقى آثار رائحة السمك الزَفِرة.
بدا عليّ الانتعاش؛ فى التوّ، تبخرت اضطراباتى المَعدية التى كانت تزعجنى.
«أرايت.. أبى المسكين؟» قالت مارينا.
«نعم».. أجبت فى غموض، دون أن أعرف ماذا أضيف.
«إنه الآن أفضل كثيرًا».. استطردت مارينا، حاضنةً




إياى من خصرى، كما لو كانت تتهيأ لتفضى إلىّ بسر..» حتى عام مضى لم نكن نستطيع أن نخرجه من حوض السباحة. ليل نهار كان فى حوض السباحة. الآن، على الأقل، يتناول طعامه على المائدة وينام فى السرير. وهذا يعد تقدمًا.. أليس كذلك؟»

قالت أشياء كثيرة، فقط استوقفنى أقلها أهمية:

«ألديكم حوض سباحة فى منزلكم؟»

«بالطبع، ألم أذكر لك ذلك قط؟ إنه فى الحديقة الخلفية. لا أستطيع أن أُطلعك عليه الآن، فأبى يستعمله. يأخذ قسطًا من السباحة كل ليلة قبل النوم. هكذا يهضم الطعام بشكل أفضل».

صِغتُ سؤالًا أحمق:

«ألا يعطّل ذلك الهضم؟»

«على العكس، يحتاجُ ماءً مالحًا. فى الحقيقة إنه عندما يكون فى الماء يصبح عدوانيًا جدًا ولا يتعرف على أحد. ولا حتى يتعرف علينا نحن. عندما يعود إلى اليابسة، هكذا ترى كم هو حسن ولطيف، إنه..»

مرتبكًا لا أعرف ماذا أفعل، نظرت إلى الساعة. تنتظر مارينا شئ ما منى.

«وماذا عن الجيران؟».. تساءلتُ.. «ألا يتذمرون؟»

«ولماذا سيتذمرون؟ لا توجد أية ضجة. أبى لا يوجد من هو أهدأ منه. ولا حتى وهو يغطس. يصل إلى حافة حوض السباحة، منزلقًا هكذا: ش ش ش». تسللت يداها بخفة إلى وجهى. فازعًا، قفزت إلى الخلف. أرادت مارينا تسليتى بحكاية طريفة:

«ذات ليلة كان نصف غاطسًا، حِذاء حافة حوض السباحة. عَبَر جرو الجيران الخلفيين سياج شجيرات الحناء واقترب عندما اشتمّه. عندئذ أخرج والدى إحدى ذراعيه و... تشاك!»

وبابتسامة لعوب تظاهرت مارينا بخنقى. لم تحتك بى حتى؛ فقط تقدمت خطوة للأمام ومثلت بحركة مدّ ذراعيها نحوى. فى تلك الحركة، بدت أعضاءها وكأنها اكتسبت ليونة وقوة فريدة. إذا كنت قد قفزت للخلف سابقًا، فأنا الآن أطير حرفيًا لمسافة ثلاثة أمتار. انطلقت مارينا تضحك، متسلية ببردة فعلى المبالغة. تضحك مارينا، وتضحك، وتضحك. بدا لى أن فمها يتسع حتى يصل إلى مؤخرة عنقها، وأن رأسها يصبح مدوّرًا، وأنه يتمدد، وأن أنفها وأذنيها تختفى، وأنها تفقد شعرها المميز الداكن، وأن بشرتها تصطبغ بالسواد والوردى... حتى لا أسقط، تسندت إلى شجرة.

«شش! ماذا بك؟».. هزتنى مارينا من ذراعى فعُدت إلى رشدى.

هناك كانت هى نفسها مارينا الجميلة دومًا. مارينا الطويلة والسمراء والباسمة والمستهترة والبسيطة والمُغيبة والجذابة بلا حدود.

«لا شئ».. قلت وأنا ألهث.. «فقط أشعر أننى لست على ما يرام».

لتقوم مارينا بإنعاشى، قالت: «هل تحب أن تأتى للسباحة صباح غد؟ فهو يوم الأحد على كل حال، سيعيد هذا إليك حيويتك ونشاطك».

وعدتها أن ألحق بها فى العاشرة. وَدَّعتُ مارينا كالعادة بقبلة: «إلى الغد».. قُلت.

7

لكننى لم أعد.

بتبصر مباغت، قبل أن يصل القطار إلى لا لوثيلا، كنت قد أدركتُ كل ما ينبغى علىّ فعله. فى الخمسة عشر يومًا التالية، كنت شعلة من النشاط المحموم ورتبت تقريبًا كل شؤونى العالقة. لم أجب على الهاتف وتمكنت من تغيير مسكنى ومحل عملى. وكما اعتاد المدونون البوليسيون أن يقولوا، لم أعد ارتاد الأماكن التى اعتدت التردد عليها. وبعد وقت، استطعت أن استقر بشكل كامل فى سانتا روسا، فى مقاطعة لا بامبا: المدينة التى تتمتع بمناخ جاف جدًا، وتقع بعيدًا جدًا على مسافة متساوية من كل من المحيطين الأطلنطى والهادئ.

*** من مجموعة «إمبراطورات ومستعبدون» الصادرة عام ١٩٧٢**

١- إشارة إلى «جزيرة الدكتور مورو» وهى رواية خيال علمى صدرت عام ١٨٩٦ بقلم هربرت جورج ويلز. بطل الرواية هو إدوارد بريدنيك، وهو رجل يتم إنقاذه بعد غرق سفينته، ويجد نفسه فى جزيرة الدكتور مورو، وهو عالم مجنون يخلق حيوانات شبيهة بالإنسان. تتناول الرواية عددًا من الموضوعات الفلسفية، بما فيها الألم والقسوة، والمسؤولية الأخلاقية، هوية الإنسان، والتدخل البشرى فى الطبيعة.

٢- جنية البحر

إن فكرة السرد موضوع مهم للهرمنيوطيقا لسببين؛ أولهما أن الهرمنيوطيقا أيًا ما كانت فهى ممارسة ونظرية لتأويل النصوص وتفسيرها؛ ويجب علينا أن نتوقع أن الهرمنيوطيقا تفكر فى طبيعة تلك النصوص، وبما إن الكثير من النصوص هى نصوص سردية، فيجب أن نتوقع أن الهرمنيوطيقا لديها شىء ما تقوله عن طبيعة السرد. لكن السرد موضوع مهم أيضًا للهرمنيوطيقا لسبب أعمق. إن الهرمنيوطيقا ليست تأويلاً للنصوص فقط، وإنما هى أيضًا نظرة فلسفية ترى أن موضوعات المعنى والفهم التأويلى هى موضوعات مركزية لأعمال الفلسفة. مثل أية نظرة فلسفية، فإن الهرمنيوطيقا مندفعة للتفكير فى نفسها، وطرح أسئلة حول طبيعتها ووضع مزاعمها. إن الأسئلة التى طرحتها الهرمنيوطيقا متشابهة مع الأسئلة المتعلقة بطبيعة السرد التى تم طرحها على مدى العقود العديدة الماضية. لقد شيد منظرو السرد أسئلة تعريفية حول ماذا تكون السرديات أو ماهيتها وكيف تختلف عن الأشياء الأخرى. وشيد المنظرون أيضًا أسئلة معرفية (إبستيمية) تدور حول نوع التبصر الذى تقدمه السرديات، وأسئلة وجودية (أنطولوجية) تدور حول العلاقة بين السرديات والواقع. باختصار تقدم دراسة السرد نسخًا متخصصة للعديد من الأسئلة التى تم تشييدها من قبل الهرمنيوطيقا بوصفها نظرة فلسفية. بالإضافة إلى ذلك، فإن الإجابات التى تم اقتراحها لتلك الأسئلة تقدم تلميحات تدور حول كيفية الإجابة عن أسئلة مماثلة للهرمنيوطيقا.

السرد والهرمنيوطيقا



روبرت بيرسى

ترجمة: د. مصطفى بيومى عبد السلام

لماذا السرد؟

على الرغم من أهمية فكرة السرد فإنه حظى باهتمامٍ أقل من فلاسفة الهرمنيوطيقا مقارنة بالموضوعات الأخرى؛ فلم يكن السرد بشكلٍ عام موضوعًا للدراسة المحددة خلال القرن التاسع عشر، ولم يحظ سوى باهتمام أكبر قليلًا فى معظم القرن العشرين. «جادامر» على سبيل المثال، يقدم بعض الملاحظات المتفرقة حول نشاط السرد؛ لكنه لم يقدم شيئًا مثل نظرية السرد المطورة بالكامل. لقد احتل السرد مكانة بارزة فى الهرمنيوطيقا فى أواخر الستينيات من القرن العشرين فقط، حيث بدأ فلاسفة الهرمنيوطيقا فى الانخراط فى البنيوية ورد الفعل ضدها. لقد علّق البنيويون مثل «رولان بارت» أهمية كبيرة على القصص التى تؤّل الثقافات نفسها من خلالها. إن السرد، كما يزعم «بارت»: «عالمى، ومتجاوز للتاريخ، ومتعدد الثقافات: إنه ببساطة موجود، مثل الحياة نفسها». لقد تبنت البنيوية مقاربة جوهرية للسرد فى مواجهة عددٍ هذه القصص وتنوعها؛ فمن خلال حصر دقيق لجميع الأسئلة حول الواقع الذى تشير إليه السرديات، ركزت البنيوية على ملامحها وسماتها الشكلية فقط: أى العناصر اللغوية التى تحتويها القصص والمنطق الذى يحكم تفاعلها. لقد حافظت البنيوية على أن الأسئلة المتعلقة بنفسية المؤلف لا علاقة لها بدراسة السرد، مثلها مثل الأسئلة التى تدور حول تاريخ النص وتلقيه من قبل جمهوره. من منظور بنيوى، «السرد لا يعرض، لا يقلد ... «ما يحدث» فى السرد هو من وجهة النظر المرجعية (الواقعية) لا شىء فعليًا؛ «ما يحدث» هو اللغة وحدها».

كان العديد من فلاسفة الهرمنيوطيقا على استعداد للاعتقاد بأن المقاربة البنيوية قدمت رؤى وتبصرات مهمة، وأن التنوير الذى يتم استنتاجه عن طريق السرد لديه شىء ما يقدمه بسبب الملامح الشكلية. لقد عبر «بول ريكور» عن هذا الاتجاه جيدًا عندما قال إن طبيعة اللغة «لا تقدم الممكن فقط، ولكن ضرورة التوسط فى الفهم عن طريق الشرح لما يؤسسه التحليل البنيوى من إدراكٍ يمكن ملاحظته إلى حدٍ كبير؛ لكن لا يمكن لأى مفكر هرمنيوطيقى أن يقبل بدراسة جوهرية بحتة للسرد. فالهرمنيوطيقا يتم تمييزها بقناعتها بأن التأويل والفهم تاريخيان تمامًا؛ إنهما (أى التأويل والفهم) لم يتم تحقيقهما فقط فى نقاط محددة فى التاريخ، وإنما كل منهما «هو، فى الأساس، حدث مؤثر تاريخيًا». ويميل مفكرو الهرمنيوطيقا أيضًا إلى الإصرار على أن الفهم لا يكتمل إلا من خلال التطبيق، أى إنه «دائمًا يتضمن شيئًا ما مثل تطبيق النص الذى يتم فهمه على الموقف الراهن للمؤول». إن المقاربة الجوهرية البحتة صامتة عن التواريخ التى تنتج السرديات وعن تلقيها من قبل جمهورها. لهذه الأسباب، بدا أنه من المطلوب اتباع مقاربة هرمنيوطيقية مختلفة ومميزة للسرد. مثل هذه المقاربة قد تعين السرد أو تحدده من زاوية شىء آخر أكثر من ملامحه الشكلية؛ إنها تشرح مغزى السرد وأهميته المعرفية من خلال فحص الأفعال الإدراكية التى يتم من خلالها تلقى السرديات وكفايتها أو مناسبتها؛ وقد تستكشف الطرق التى تؤثر بها السرديات على الواقع، سواء من خلال تمثيله أو تغييره. علاوة على ذلك، فإن أية مقاربة هرمنيوطيقية قد تصر على أن السرد ليس «نظامًا مغلقًا»، بل بالأحرى «ينفتح ... على العالم».

> الهرمنيوطيقا هى نظرة فلسفية ترى أن موضوعات المعنى والفهم التأويلى هى موضوعات مركزية لأعمال الفلسفة

اعتمد فلاسفة الهرمنيوطيقا بشكلٍ كبير، فى تطوير مقاربتهم للسرد، على مصادر من الظاهراتية (الفينومينولوجيا). قدمت الظاهراتية طريقة لمواجهة المقاربة البنيوية المحكمة، من خلال التأكيد على الأفعال المكونة (المشيدة) للوعى التى تضع المفكرين على اتصال مع البنيات السردية؛ لقد كان «رومان إنجاردن» نموذجًا مهمًا فى تلك المحاولة. فى الثلاثينيات من القرن العشرين، استخدم «إنجاردن» تقنيات ظاهراتية «هوسرل» لوصف تجربة قراءة الأدب، وبذلك قدم العديد من الاقتراحات الواعدة عن كيفية فهم السرد. طبقًا لما يطرحه «إنجاردن»، فإن أى عمل فنى أدبى هو موضوع معقد متعدد الطبقات مقصود «له مصدر وجوده فى الأفعال الإبداعية لوعى مؤلفه، وأساسه المادى فى النص المدون من خلال الكتابة». ولا يمكن اختزال العمل أو إنقاصه إلى أىٍّ من: كون العمل ذاتية متداخلة ومثالى، وأن يتجاوز جميع الأفعال المقصودة التى ترتبط بها الذوات. فى الوقت نفسه، فإن العمل الأدبى غير مكتمل فى الأساس؛ إنه يحتوى على «مواضع اللامحدودية أو اللانهائية» التى يجب ملؤها من قبل قرائها، وهذا الملء «لا يتم تحديده بشكل كافٍ من خلال الملامح المحددة للموضوع». إن أى وجود لعمل أدبى لا يتم إدراكه بشكل كامل إلا عندما تتم قراءته، لكن القراء المختلفين يدركونه فى طرق مختلفة. لقد أثبتت رؤية «إنجاردن» للعمل الأدبى أنها مصدر إلهام مهم للتقريرات الهرمنيوطيقية للسرد؛ فلقد اعتمد كل من «جادامر»، و«ريكور» على «إنجاردن» فى محاولة شرح كيف يمكن أن تكون السرديات مستقلة وجوديًا (أنطولوجيًا) عن جماهيرها، ولكنها لا تزال مكتملة فقط فى التطبيق. لقد كان «فولفغانج إيزر» مصدر إلهامٍ مهم آخر للتقريرات الهرمنيوطيقية للسرد. لقد استكشفت ظاهراتية (فينومينولوجيا) «إيزر» للقراءة أيضًا الأفعال الواعية التى تضع القراء فى عملية اتصال بالأعمال الأدبية؛ ومع ذلك، فإن «إيزر» لفت الانتباه الخاص إلى زمنية هذه الأفعال؛ وطبقًا لما يطرحه «إيزر»، فإن أى عملٍ أدبى يختلف عن العديد من الأشياء المقصودة من حيث إنه «لا يمكن أبدًا إدراكه فى وقت واحد فقط». ويتم إجبار القراء على تبنى «وجهة نظر طوافة» فى النص، واستيعابه فى سلسلة من المراحل، «كل منها يحتوى على جوانب من الموضوع الذى يتم تشييده، ولكن لا يمكن لأى منها أن يزعم أنه يمثله». نتيجة لذلك، القراءة هى تمرين على «بناء التناسق أو الاتساق». إن القراء يحاولون توليف مراحل قراءتهم فى «تأويلٍ متسق»، وهذا التأويل «لا يمكن إرجاعه كليًا إلى النص المكتوب أو إلى ترتيب القارئ أو تنظيمه»، وهدف القراءة هو «بنية أو صورة متسقة»، تلك البنية أو الصورة «تمنح العلامات اللغوية [للسرد] مغزاها أو أهميتها». لقد برهن تأكيد «إيزر» على البنية أو الصورة المتسقة بأنه أصيل للتقريرات الهرمنيوطيقية للسرد، لأنه سلّط الضوء على الصلة بين البنيات الأدبية وتجربة الزمنية؛ كما أنها اقترحت طريقة لشرح كيفية تحويل السرديات لعناصرها من خلال منحها دلالتها التى تأتى من كونها جزءًا من حبكة معينة.

باختصار، تعد المقاربات الهرمنيوطيقية للسرد مميزة من خلال طرق متعددة؛ إنها لا تستبعد الرؤى والتبصرات التى يقدمها التحليل البنيوى للسرد، لكنها تجمع بين هذه الرؤى والتبصرات والإستراتيجيات المستمدة من الظاهراتية، وفى كثيرٍ من الأحيان من التأثيرات

الأخرى أيضًا. ويمثل تحقيق التوازن بين كل هذه التأثيرات تحديًا، ويؤدى هذا التحدى إلى ظهور عدد من الأسئلة الصعبة.

تعريف السرد

يهتم السؤال الأول فى حد ذاته بطبيعة السرد. ما السرد، وما الذى يميز السرديات عن غيرها من الأشياء؟ هناك بعض الادعاءات حول هذه الموضوعات التى قد يقبل بها كل شخص على وجه التقريب. الأول هو أن السرديات تمثيلات متوسطة رمزيًا للأفعال. «الفعل» هو مصطلح حاسم هنا. قد تتغير الجبال والأنهار الجليدية والظواهر الطبيعية الأخرى بمرور الوقت، ويمكن وصف هذه التغييرات فى الكلام أو الكتابة، لكننا على الأرجح لن نسمى مثل هذا الوصف سردًا. لا تمثل السرديات أى أحداث فحسب، بل تمثل أفعالًا: أى تغييرات تحدثها عن قصد كائنات (موجودات) واعية وقادرة على تبريرها بالأسباب. أما مفهوم الوسيط الرمزى، فهو متصل اتصالًا وثيقًا بمفهوم اللغة، ولكنه غير متطابق معها. على الرغم من أن السرديات تمثل عادةً أفعالًا بالكلمات المنطوقة أو المكتوبة، فإن الجميع قد لا يتفقون على أن السرديات يجب أن تكون لغوية. وقد يجادل البعض فى أن الذوات أو الكيانات الأخرى غير اللغوية تستحق أن تُسمى سرديات أيضًا. هناك ادعاء آخر مقبول بشكل عام وهو أن السرديات هى أكثر من مجرد سجلات؛ إنها «ذات مغزى» وليست بالأحرى «عادية»، إذا استخدمنا مصطلح «دبليو إتش والش». فالسرد ليس مجرد سجل أو قائمة من الأفعال، ولكنه بنية تشكل الأفعال من خلال وضعها فى إطار كلى أكبر. على أقل تقدير، هذا الإطار الكلى الأكبر هو بنية لها بداية ووسط ونهاية. ومن خلال وضع الأفعال فى هذه البنية الأكبر، فإن أى سرد يمنحها دلالة وأهمية لم تكن لديها لولا ذلك. أخيرًا، يتفق الجميع تقريبًا على أن هذه المعايير ليست كافية لتجعل من شىء ما سردًا، وأنه يجب تلبية المزيد من الشروط الإضافية. لكن ثمة اتفاق ضئيل حول ماهية هذه الشروط الإضافية.

ثمة اقتراح شائع هو أن السرد يجب أن يحتوى على روابط سببية، والفكرة هنا هى أن الأحداث التى يصفها السرد لا يمكن أن تكون غير مرتبطة تمامًا؛ ويجب على الأقل تصوير بعضها على أنها آثار لأحداث أخرى فى السرد. لقد تم التقاط هذه النقطة فى ملاحظة «إى. إم. فورستر» الشهيرة حول الحبكات: «مات الملك ثم ماتت الملكة» ليست حبكة، ولكن «مات الملك، ثم ماتت الملكة من الحزن» هى حبكة. يكرر «لويس مينك» هذه النقطة عندما يقول إن السرديات تصف الأحداث التى تشترك فى «علاقة سببية مع الأحداث التى تم تأسيسها بالفعل فى السرد»، ويضيف «مينك»، مع ذلك، أن الروابط السببية المؤكدة فقط تحدد شيئًا ما على أنه سرد: أى الروابط ذات الصلة بالقصة ككل؛ لذلك نحتاج إلى معيار يميز الروابط ذات الصلة عن غير ذى صلة، وهو معيار يعترف «مينك» بأنه لا يستطيع تقديمه، ومع ذلك، لا يتفق الجميع على أن السرد يجب أن يحتوى على روابط سببية. يجادل «دبليو. ب. جالى» -على سبيل المثال- بأنهم يحتاجون فقط إلى عرض «الاستمرارية المنطقية»، ويقصد بهذا أنه يجب أن يكون من الممكن بالنسبة لنا أن نقول استعاديًا عن حدث لاحق فى سرد ما بأنه «يتطلب حدثًا سابقًا، بوصفه شرطًا ضروريًا». من المؤكد أن أحد الطرق التى يمكن بها لحدث ما أن يتطلب حدثًا سابقًا لأن شرطه الضرورى هو وجود تأثيره، ولكن هناك طرق أخرى؛ وربما «سَبَّبَ أو استدعى» الحدث السابق ببساطة الحدث التالى، «أو على الأقل جعل ذلك ممكنًا». حتى لو كانت السببية هى المصدر الأكثر شيوعًا للاستمرارية المنطقية، فلا يبدو أنها سمة ضرورية للسرد. فى حين أن هذا التقرير البسيط للسرد يواجه مشاكل، فإن العديد من التقريرات أكثر طموحًا إلى حدٍ كبير. ويظهر أحد التقريرات الطموحة بشكل معتدل فى عمل «ريكور» المكون من ثلاثة أجزاء: «الزمن والسرد». يرى «ريكور» أن السرد هو أحد الطرق الأساسية التى يستخدمها البشر لفهم التجربة، أى «أداة إدراكية أولية»، على حد تعبير «مينك»، وطبقًا لما يطرحه «ريكور»، فإن ما يجعل السرد أساسيًا هكذا هو أنه يضفى طابعًا إنسانيًا على الزمن. الزمن معضلة إشكالية بطريقة جوهرية. إن حيواتنا تتكشف فى الزمن، ولكن، كما اكتشف «أوغسطين»، لا يمكننا أن نقول شيئًا مرضيًا حول ما يكون. يعتقد «ريكور» أننا نرد على هذا المعضلة من خلال تخطيط الأحداث، وربطها بالأحداث السابقة واللاحقة فى قصص مكتوبة أو منطوقة. والنتيجة هى دائرة فعالة أو قوية «يصبح فيها الزمن زمنًا بشريًا أو إنسانيًا بقدر ما يتم تنظيمه على طريقة السرد؛ والسرد بدوره له معنى وهدف إلى حد أنه يصور ملامح التجربة الزمنية». لذلك فإن السرد بالنسبة لـ «ريكور» هو شكل من أشكال المحاكاة. إنه يمثل الأفعال (الأحداث)، ومن خلال القيام بذلك، فإنه يصور ويجعل الزمن الذى تحدث فيه تلك الأفعال (الأحداث) واضحًا ومفهومًا.

يناقش «ريكور» بأن هذا النشاط المحاكى يحدث فى ثلاثة مجالات، ونتيجة لذلك، فإن «السرد» يسمى ثلاثة أشكال مستقلة من التنظيم ولكنها مترابطة. الأول، الذى يسميه «ريكور» المحاكاة ١، هو بنية متأصلة فى الأفعال (الأحداث) حتى قبل وصفها فى اللغة. وترتبط الأفعال (الأحداث) بالأهداف التى يتم تنفيذها من أجلها وبالشخصيات التى تؤديها؛ كما أنها متصلة زمنيًا بالأفعال (الأحداث) السابقة واللاحقة؛ وقبل أن نرويها بوضوح، تكون الأفعال (الأحداث) مترسخة بالفعل فى القصص الضمنية. أما النشاط الثانى، الذى يطلق عليه «ريكور» المحاكاة ٢، فهو التشييد لقصص محددة وواضحة: أى تحويل الأفعال (الأحداث) إلى حبكة معينة؛ فأية حبكة تجمع الأحداث، وبالتالى تتوسط ما تجمع؛ إنها تقدم قصة ذات مغزى من مجموعة متنوعة من الأحداث أو الحوادث؛ كما أنها تنتج «كلا زمنيًا» موحدًا من خلال أخذ الأحداث المتفرقة عبر الزمن والتقاطها معًا. والمرحلة الثالثة من عملية المحاكاة، الذى يطلق عليه «ريكور» المحاكاة ٣، تتوافق مع ما يسميه «جادامر» التطبيق؛ إنها العملية التى من خلالها يتوافق معها جمهور السرد، أو يجعلها ملموسة من خلال حملها على أن تنتج وضعها الخاص.

إن المحاكاة ٣ «تمثل تقاطع عالم النص وعالم المستمع أو القارئ». هذه هى المرحلة التى تنفتح فيها السرديات على الواقع.

يقدم «هايدن وايت» تقريرًا أكثر طموحًا للسرد؛ يرى «وايت»، مثل «ريكور»، السرد بوصفه أداة إدراكية (معرفية) أولية تمنح معنى للأفعال من خلال دمجها فى بنيات أكبر؛ لكن من ناحيتين، يذهب «وايت» أبعد مما ذهب إليه «ريكور». أولًا، يجادل «وايت» بأن جميع السرديات محددة وصريحة؛ فلا توجد محاكاة ١، ولا قصة متضمنة فى الأحداث قبل أن يتم إيرادها أو تقديمها فى اللغة. إن جميع القصص يتم سردها: أى إنها «خيالات لفظية، محتوياتها مخترعة بقدر ما يتم اكتشافها أو العثور عليها». هذا لا يعنى أننا ندرك دائمًا أن القصة قد تم اختراعها. قد تبدو السرديات التاريخية، على سبيل المثال، طبيعية جدًا لدرجة أننا نعتقد أننا قد قرأناها من الأحداث نفسها؛ لكن هذا مجرد وهم؛ فالعلاقات التى «تبدو متأصلة فى



يميل مفكرو الهرمنيوطيقا إلى الإصرار على أن الفهم لا يكتمل إلا من خلال التطبيق



محررو الكتاب

الموضوعات أو الأشياء التى تقطن فى المجال»، قد تم فعليًا «فرضها على المجال من قبل الباحث أو المحقق فى الفعل نفسه لتحديد الموضوعات أو الأشياء ووصفها التى يجدها أو يكتشفها هناك». أما رحيل «وايت» الثانى عن «ريكور»، فهو اعتقاده أن الأهمية التى يمنحها السرد لا تنتج من السمات العامة لجميع السرديات، ولكن من السمات الخاصة بنوع معين من السرد. إن كل قصة هى نوع معين من القص: «رومانسى، كوميدى، تراجيدى، [أو] هجاء». وتُنظِّم السرديات من مختلف الأنواع الأدبية الأحداثَ بطرق مختلفة جدًا، وبذلك فإنها تضفى أنواعًا مختلفة جدًا من الأهمية أو المغزى على تلك الأحداث. ويجب «تحويل الأحداث إلى قصة عن طريق إخماد (إخفاء) أو تبعية بعضٍ معينٍ منها وإبراز الآخرين، من خلال خلق الشخصيات الروائية، وتكرار الفكرة الرئيسة (الموضوعاتية)، وتنوع الأسلوب ووجهة النظر، والإستراتيجيات الوصفية البديلة، وما شابه ذلك». إن هذا هو الحال مع السرديات «الحقيقية» التى نطلق عليها التاريخ بالإضافة إلى السرديات الخيالية التى نطلق عليها الأدب. فالسرديات التاريخية توظف «جميع التقنيات التى نتوقع عادةً أن نجدها فى العرض التاريخى لروايةٍ ما أو مسرحية معينة». مرة أخرى، لا يسمح المؤرخون دائمًا بذلك، على العكس من ذلك، تميل السرديات التاريخية إلى الإيحاء بأن سردياتها هى الطريقة الوحيدة الممكنة لرواية قصتهم الخاصة (هذا هو أحد الموضوعات الرئيسة فى كتاب «وايت»: التاريخ الشارح METAHISTORY). لكن من وجهة نظر «وايت»، هناك دائمًا طرق أخرى. إن نوع الحبكة المستخدم لتنظيم سلسلة من الأحداث لا يلازمها أو غير متأصلٍ فيها، بل يتم فرضه من قبل الراوى.

السرد والشرح والفهم

أما المجموعة الثانية من الأسئلة فإنها تخص إبستومولوجيا السرد أو نظرية المعرفة السردية. يأخذ فلاسفة الهرمنيوطيقا بطريقة جادة حقيقة أنه عندما نتتبع قصة ما، غالبًا ما يكون لدينا الشعور (أو ندرك) بأننا تعلمنا شيئًا ما، أو اكتسبنا نوعًا من التبصر فى الأحداث الموصوفة. يبدو أن هذا التبصر من نوع مختلف عن تلك التى تقدمها العلوم الطبيعية، التى تضىء (توضح) الأحداث من خلال تصنيفها تحت قوانين عامة. فالسرديات، على النقيض من ذلك، تهتم بحوادث وظروف معينة، وكما يطرح «دلتاى»، فإنها تقدم نوعًا من التبصر يملك «شخوصًا وأعمالهم أو مآثرهم تمثل عناصر ذلك التبصر». لكن هناك اتفاق ضئيل حول ماهية هذا التبصر؛ فيطرح البعض أن السرديات تشرح، من حيث إنها تكشف عن سبب وقوع أحداث معينة. يطرح «آرثر دانتو» أن القصص مجرد شروح؛ «فى سياقات معينة»، يزعم «دانتو»، «إن ما يريده الناس بالضبط ويتوقعونه، عند الشعور بالحاجة إلى الشرح، هو مجرد قصة حقيقية». إن وجهة نظر «دانتو» يتم تطبيقها بسهولة أكبر على السرديات التاريخية، ولكن لها أيضًا تضمينات على السرديات الخيالية. وإذا اتبعنا أرسطو، فإننا قد نقول إن السرديات التاريخية تشرح ما حدث، بينما تشرح السرديات الخيالية نوع الشىء الذى قد يحدث. أما ماهية السرديات التى تسمح لها بالشرح، فإن «دانتو» يقترح أن القصص تصف التغييرات، وأن الشكل السردى هو ببساطة شكل تفسير التغيير. فالقصص تخبرنا أن X هى A فى الزمن T1؛ وأن شيئًا ما يحدث؛ ونتيجة لذلك، لم تعد A هى X فى الزمن T2. وهناك آخرون يرفضون وجهة نظر «دانتو»، زاعمين أنها تتناقض مع تجربة متابعة القصة. ينفى «جالى»، على سبيل المثال، أننا نسعى للحصول على شروح من السرديات؛ ويطرح بأنه عندما نقرأ أو نسمع قصة، فإننا عادة نتابعها بسهولة ودون تأمل؛ نحن ببساطة «نحصل» على غايتها، ولا نسعى للحصول على شروح ما لم تخفق القصة أو تتعطل: «إنه فقط عندما تصبح الأمور معقدة وصعبة -أى فى حين أنه فى الواقع لم يعد من الممكن متابعتها- فإننا نحتاج إلى شرح واضح لما تفعله الشخصيات ولماذا». من وجهة نظر «جالى»، يقدم السرد تبصرًا، ولكن لا يوجد شىء إيجابى تقريبًا يمكن قوله حول طبيعة هذا التبصر.

يقدم «ريكور» تقريرًا مفصلًا بشكل خاص لما تقدمه السرديات من التبصر؛ ويطرح أن السرديات التاريخية والخيالية تنتج أنواعًا مختلفة من التبصر، ولكن عن طريق شكل مشترك. إن التاريخ يسعى إلى تقرير حقيقى

(صحيح) للماضى، وعلى وجه التحديد، إلى شرح حقيقى (صحيح) لسبب وقوع أحداث ماضية معينة؛ فالمبادئ العامة هى جزء من هذه الشروح، ولكنها جزء فقط. ما يدرسه التاريخ هو «أفكار ومشاعر وأفعال الأفراد فى السياق المحدد لبيئتهم الاجتماعية». والسرديات التاريخية يتم تقييدها بالحاجة الملحة إلى الدليل الوثائقى؛ لكنها لا تزال خلاقة؛ فحبكاتها لا تتم قراءتها ببساطة بعيدًا عن الأحداث نفسها، على الرغم من تكوينها أو تخيلها المسبق من خلالها؛ حتى التاريخ غير السردى على ما يبدو، مثل ذلك الذى قدمته مدرسة الحوليات، يتضمن تشكيلًا شعريًا نشطًا. هذا لا يجعل السرديات التاريخية خيالات. إن «المعرفة التاريخية»، كما يطرح «ريكور»، تنبثق أو تبدأ من فهمنا السردى دون أن نفقد أيًا من طموحها العلمى. فالسرديات الخيالية تختلف عن السرديات التاريخية من حيث إنها غير مقيدة بالحاجة الملحة للدليل؛ لكنها لا تزال تكشف شيئًا عن الواقع. إن القص الخيالى هو «مختبر أخلاقى»، نواجه فيه تجارب مختلفة فى الحياة، وإمكانيات وجودية مختلفة قد نستكشفها فى حياتنا الخاصة؛ إنه يقدم للقارئ اختلافات أو تنوعات خيالية حول وجودها الخاص، وفى النهاية يمنحها «ذاتًا مكبرة من خلال الاستيلاء على العوالم المقترحة التى يتكشف عنها التأويل». يقدم التاريخ والقص الخيالى أنواعًا مختلفة من التبصرات، ولكن هناك «تشابك» بين شكلى السرد. فالتاريخ يخبرنا بحقيقة الماضى بينما يظل شعريًا؛ والقص الخيالى يخترع بينما يقول شيئًا حقيقيًا مع ذلك.

اعتمد فلاسفة الهرمنيوطيقا فى تطوير مقاربتهم للسرد، على مصادر من الفينومينولوجيا

السرد والواقع

تتعلق المجموعة الأخيرة من الأسئلة بالحالة الوجودية «الأنطولوجية» للسرد؛ فالخلاف هنا هو ما إذا كانت السرديات تقدم الواقع كما هو، أو تشوهه بشكل دائم. هذه الأسئلة هى الأكثر إلحاحًا للسرديات التاريخية، على الرغم من أنه يمكن طرح نسخ منها حول السرديات الخيالية. فالأسئلة حول العلاقة بين السرد والواقع لا يتم طرحها فى التقريرات التفسيرية البنيوية، التى تركز حصريًا على السرديات نفسها وتتجاهل ما قد يكمن وراءها؛ كما أن هذه الأسئلة لا تنهض عند المفكرين الذين يطلق عليهم «أندرو نورمان»: «مناهضى الرجعية» أولئك الذين يزعمون أن السرديات لا تدعى حتى أنها تشير إلى الواقع، بل تؤدى وظيفة أخرى. يغازل «جان ماكيمبر»، على سبيل المثال، وجهة نظر مناهضى الرجعية عندما يطرح أن السرديات التاريخية «لا يمكنها ادعاء الحقيقة»، لكنها «أدوات تنظيمية» يتم التحقق منها من خلال «حقيقة أنها تستطيع تنظيم أو ترتيب مجموعة متنوعة من المواد». على النقيض من ذلك، تقبل التقريرات الهرمنيوطيقية للسرد عمومًا أن السرديات تزعم على الأقل أنها تشير إلى الواقع، سواء نجحت فى القيام بذلك أم لا. إن القول بأن السرد يشير إلى الواقع يعنى القول أكثر من أن الأحداث التى يصفها قد حدثت بالفعل، أو فى حالة السرديات الخيالية، أن عناصرها تزعم الحقيقة بطريقة ناجحة من جهة أخرى. إنه يعنى أن الشكل السردى يمكن أن يكشف شيئًا عن المسار الفعلى للأحداث: أى إن التنظيم الموجود فى السرد يمكن أن يعكس سمات الواقع الخارجة عن نطاقه. وتتشكل رؤية المرء لهذه المسألة بقوة من خلال مدى طموح تفسير المرء لطبيعة السرد. فكلما كان تفسير المرء أكثر كثافة (قوة) للسرد، زاد احتمال رؤية الشكل السردى تشويهًا مفروضًا على الواقع بدلًا من كونه شيئًا متواصلًا معه؛ وكلما كان تفسير المرء غثًا (ضعيفًا)، زادت احتمالية اعتقاده أن السرد يمكنه أن يخبر الحقيقة بشأن الواقع. كما رأينا، فإن تفسير «هايدن وايت» للسرد طموح بشكل خاص؛ ويطرح «وايت» أن كل قصة تنتمى إلى نوع معين، وأن نوع السرد يمنحها سمات أو ملامح محددة أو خاصة للغاية. وكل نوع له طرقه الخاصة فى تنظيم الأحداث من خلال «خلق الشخصيات الروائية، وتكرار الفكرة الرئيسة (الموضوعاتية)، وتنوع الأسلوب ووجهة النظر، والإستراتيجيات الوصفية البديلة، وما شابه ذلك». لذلك ليس من المستغرب أن يكون «وايت» متشككًا فى قدرة السرد على عكس الواقع؛ ويطرح أن كل قصة هى مأساة، أو هجاء (سخرية)، أو مثال على نوع معين آخر، لكن هذا الواقع ليس مأساويًا أو ساخرًا. إلى هذا الحد، تعد السرديات خيالات، وعندما تقترح أن بنيتها متأصلة فى الأحداث نفسها، فإنها تشوّه الواقع؛ حتى العلاقات التى وصفتها السرديات التاريخية «موجودة فقط فى عقل المؤرخ الذى يتأملها أو يفكر فيها». إن «وايت» حريص على إضافة أن الطابع الخيالى للسرد «لا ينتقص بأى حالٍ من مكانة المعرفة التى ننسبها إلى التأريخ؛ ولن ينتقص منها إلا إذا اعتقدنا أن الأدب لم يعلمنا شيئًا عن الواقع، ولكنه نتاج خيال لم يكن من هذا العالم بل من عالم آخر غير إنسانى». لكن تظل الحقيقة، من وجهة نظر «وايت»، أن الشكل السردى، على هذا النحو، يشوّه الواقع، فالقصص يتم سردها ولا يتم بالأحرى العيش فيها.

يطرح فلاسفة آخرون أن السرد يشوّه الواقع



السرد ليس مجرد سجل أو قائمة من الأفعال، لكنه بنية تشكل الأفعال من خلال وضعها فى إطار كلى أكبر، هذا الإطار الكلى الأكبر هو بنية لها بداية ووسط ونهاية

روبرت بيرسى

بمعنى ما، لكنه يعكسه بدقة بمعنى آخر؛ إنهم يجادلون عادة بأن السرد يحدد بشكل صريح بنية تكون متضمنة فى الأحداث نفسها، ولكن يتم تحويلها فى كيان يتم شرحه. يقدم «ألسدير ماكنتاير» مثل هذا الرأى عندما يزعم أن «القصص تُعاش قبل أن تُروى»، وذلك «لأننا جميعًا نعيش السرديات فى حياتنا ولأننا نفهم حياتنا من منظور السرديات التى نعيشها وأن شكل السرد يكون مناسبًا لفهم تصرفات وأفعال الآخرين». على وجه الخصوص، يعتقد «ماكنتاير» أن الوحدة التى تظهرها القصص لها نظيرها فى وحدة الحياة البشرية؛ والفرق هو أن الحيوات، كما كانت، لا تأتى موحدة مسبقًا. بدلاً من ذلك، نسعى جاهدين لتوحيدهم، وغالبًا ما يمكننا رؤية وحدتهم فقط فى وقت لاحق؛ لكن من خلال القيام بذلك، فإننا نشرح شيئًا ضمنيًا فى الحياة، بدلاً من فرض شكل على واقع يفتقر إليه. إن موقف «ريكور» مشابه لذلك. تذكر أن السرد، فى رأيه، هو شكل من أشكال التنظيم الذى من خلاله يتم ارتباط الأفعال بأفعال أخرى، وبالشخصيات التى تؤديها، وبالزمن الذى تتصرف فيه هذه الشخصيات. أحيانًا يتم توضيح هذا التنظيم من خلال ما يسميه «ريكور» المحاكاة ٢: صياغة القصص المكتوبة أو المنطوقة. وفى بعض الأحيان يتم تركه ضمنيًا. لكن البنية الضمنية التى يسميها «ريكور» المحاكاة ١ هى بنية تمتلكها الأفعال حقًا. ليس ثمة قصة صريحة؛ قد يتم تسميتها بنية ما قبل السرد بدلاً من السرد على هذا النحو؛ ولكن لأن الأفعال لها هذه البنية فإن القصص الصريحة مناسبة لوصفها. إن السرد لا يشوّه الأحداث، بل يبرز فيها شيئًا أوّليًا.

ثمة وجهة نظر أقوى قدمها «ديفيد كار»، الذى يؤكد أن السرد: «ليس مجرد طريقة ممكنة لوصف الأحداث بطريقة ناجحة؛ وبنيته متأصلة أو متلازمة فى الأحداث نفسها». إنه يقدم وجهة نظره على أنها مناهضة أو محبطة لوجهة نظر «ريكور»، ويتأملها على استحياء كبير؛ يزعم «كار» أن الصورة المسبقة التى يسميها ريكور المحاكاة ١ «ليست فى حد ذاتها بنية سردية»، ولكن مجرد توقع لها. وعندما يتم شرح هذه البنية من خلال المحاكاة ٢، فإن القصة الناتجة «تعيد وصف العالم: بمعنى آخر، تصفه كما لو كان على نحوٍ محتمل أو مفترض، فى الواقع، إنه ليس كذلك»، ويعتقد «كار» أن الواقع يمتلك بنية سردية بمفهوم أقوى بكثير؛ والمفتاح لرؤية هذا هو إدراك أن الواقع الذى يصفه السرد ليس هو الواقع الطبيعى؛ إنه «واقع إنسانى» أى إنه مجال الخبرة البشرية والمقاصد والأفعال. والواقع الإنسانى يبدو أنه يعرض العديد من ملامح القصص المكتوبة والمنطوقة. إن تجربة الزمن تكون متوسطة من خلال البنيات التى يسميها «هوسرل» الحماية والاحتفاظ، وهذه البنيات تجعل الزمن فى كيان منظم له بدايات وأوساط ونهايات؛ وبالمثل، فإن الأفعال تعرض شيئًا يشبه إلى حدٍ كبير الشكل السردى. عندما نفعل، «نستشير بوضوح تجربة الماضى، ونتصور المستقبل، وننظر إلى الحاضر على أنه ممر بين الاثنين. إن كل ما نواجهه فى تجربتنا يعمل بوصفه أداةً أو عقبةً أمام خططنا وتوقعاتنا وآمالنا». صحيح أننا لا نستطيع أن ننظر إلى حياتنا من وجهة نظر الرواة العلماء؛ ولكن هذا ينطبق على العديد من القصص المكتوبة كما هو الحال بالنسبة للقصص الحية. على أية حال، «نحن نجاهد باستمرار، مع نجاح أكثر أو أقل، لاحتلال موقع رواة القصص فيما يتعلق بحياتنا». فالفرق بين رواية قصة مكتوبة ورواية حياة هو اختلاف درجة وليس اختلاف نوع.

(توضيح نهائى)

يصعب تعريف السرد لأنه يمكن استخدام الفكرة للإشارة إلى العديد من الأشياء المختلفة. ومع ذلك، فإن معانيها المختلفة تدور حول معنى أساسى مرتبط بالتمثيل الرمزى للفعل. ويصعب وصف التبصر الذى يقدمه السرد لأن القصص هجائن تشرح دون تصنيف، لكن قلة هم الذين يرفضون الادعاءات المعرفية للسرد تمامًا؛ حتى «وايت»، الذى يسمى السرديات خيالات لفظية، يعتقد أن هذه الخيالات يمكنها مع ذلك أن تقول شيئًا حقيقيًا. أخيرًا، يصعب توضيح العلاقة بين السرديات والواقع، لأن السرد يصف نظامًا متأصلاً فى الأشياء نفسها ولكن يتم تحويله إلى لغة. ومع ذلك، فإن قلة من الناس قد ينكرون أن السرديات تكشف الواقع بطريقة ما، حتى لو كان من الصعب تحديد ماهية هذا الواقع. باختصار، السرد هو مفهوم غير متجانس تمامًا، لكنه بهذه الطريقة يعكس التباين الضرورى والمنتج للهرمنيوطيقا نفسها.

هذه ترجمة لـ:

Robert Piercey (2017). Narrative, in The Blackwell Companion to Hermeneutics, First Edition. Edited by Niall Keane and Chris Lawn (Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc).

جعلت الترجمة من المستحيل ممكنًا، فأتاحت أمام كل إنسان على الأرض كل ما كتب أى كانت لغته، لتتسع دوائر التفكير والتطور والتنمية فى مختلف المجالات والاتجاهات، وبات المترجم هو الجسر الذى عبرت من خلاله الحضارات والثقافات من بقعة لأخرى، وفى مصر من أعطى بلا حدود وساهم فى هذا الجسر، والتالى أمين سلامة.

أمين سلامة

شغف باليونانية وكنوز لم تبُح بأسرارها بعد



جمال المراغى

باتت رحلة شبه مقدسة لكل من يسعى خلف آماله وطموحاته من أدنى جنوب وادى النيل إلى أقصى شماله، وخاصة الإسكندرية التى كان يصبو إليها مريدو العلم والثقافة، وما بين الجنوب والشمال نشأ أمين بن سلامة ملطى (١٩٢١-١٩٩٨)، ووجهته عائلته إلى القراءة فى العلوم البحتة، ولكن أباه شجعه على النهل من مختلف الكتب ودعمه عندما مال للتاريخ والأدب لتجذبه المترجمات، وتدفعه للترحال الذى بدأ داخليًا مع عائلته حتى حطّ معهم فى القاهرة.

فضّل أمين صداقة الشخصيات التاريخية وأن يقضى وقتًا ممتعًا بين الحضارات، ورغبة فى توطيد علاقته بهم التحق بقسم الدراسات القديمة بكلية الآداب جامعة القاهرة، وعمل على استكمال دراسة اللغات التى تعينه على ذلك، وكان لقاؤه بأستاذه عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين مفصليًا، وكأن حسين عاد للتدريس بالكلية من أجله؛ بل كانت اهتماماته كبيرة بالحضارة اليونانية وآدابها فى ذلك الوقت، وهو ما ضاعف من شغف سلامة باللغة اليونانية القديمة، وكذلك اللغة اللاتينية، وأدرك عندها مبتغاه، وأنه سيسعى لنقل هذا التراث الحضارى من اللغات الأم إلى اللغة العربية.

لم ينضم أمين سلامة لهيئة التدريس ولكنه لم يترك الجامعة، بل عُين بها، وتنقل بين وظائف عدة مما مكّنه من البقاء بالقرب من أساتذتها وكتبها، كما ساعده ذلك على نيل درجة الماجستير فى الآداب اللاتينية واليونانية عام ١٩٤٧، ولتفوقه عاد لكلية الآداب منتدبًا لتدريس اللغة اللاتينية بها، فى الوقت الذى بدأ خلاله تدريس اللغة الإنجليزية بعدد من المدارس الأجنبية التى أخذت تتجاذبه لقدراته الفائقة كمعلم وتمكنه من اللغة.

أدرك سلامة بعد سنوات من البحث وبدء مسيرة ترجمة الأداب اليونانية القديمة وخاصة المسرح الذى وجده كاشفًا لهذه الحضارة وتاريخها ومغريًا لكل باحث ليظل يسبح فى بحارها دون هوادة، وفطن إلى حاجته للسفر إلى اليونان وأن يكرر ذلك مرة أو مرتين كل عام؛ ليعيش التاريخ ويستشعر الحضارة فى أماكنها وإن تغيرت، ويبحث فى مكتباتها العتيقة عن المخطوطات القديمة والنادرة.

فتح أمين الصندوق الأسود للحضارة اليونانية وأخذ بإخلاص يهديه للقارئ العربى بلُغته؛ فوضع بين أيديهم الملحمتين الخالدتين «الإلياذة» و«الأوديسة» التى استغرق العمل فيهما نحو ١٥ عامًا، وترجمات لا مثيل لها لنصوص أهم مسرحيى اليونان القدامى أمثال سوفوكليس، يوريبيديس، أيسخولوس، أريستوفانيس، وميناندر، ثم إلى الآداب الرومانية وترجم عن اللاتينية نصوصًا لكتابها أمثال بلاوتوس، كاتولوس، أوفيد وفرجيل، ووضع معجمًا لأعلام الأساطير اليونانية والرومانية.

على الرغم من قيمة ما بين أيدينا من أعمال أمين سلامة؛ لكنه ترك أضعاف ذلك كنوزًا لم تُكتشف بعد، ويُستدل على ذلك من عبارة مثيرة للغاية، وضعها بنفسه على الغلاف الخلفى لكتابه «مسرحيات ميناندر» الذى صدر قبل وفاته ببضع سنوات، وهى «هذا كتابى رقم ١٥٢ والحمد لله كثيرًا»، ومن ثم؛ فإن هذا الرقم هو عدد كتبه أو يزيد، إلى جانب مخطوطات لكتب لم تُنشر، من بينها ما يقرب من ١٢ معجمًا. كنوز تحتاج لمزيد من البحث ربما تكشف المزيد عن شخصه وتؤكد بعض المعلومات عنه مثل عمله فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة، والمدارس التى عمل بها فى مصر، والجامعات التى قام بالتدريس بها فى كندا وأمريكا.

الثقافة الجديدة

2





• مايو 2022

• العدد 380

وصية سميح شعلان الأخيرة



فاطمة العرارجي

تحلق رغم الرحيل



أمل نصر

المسحورة بالأساطير



محمد حمزة

بين الشعر والصحافة

مناقشة هادئة لجدلية قديمة مشتعلة

الأشكال التمثيلية في تراثنا العربى

د. مصطفى عطية جمعة


د. محمد حسن عبدالله

لا يمكن قبول الفكرة الشائعة بأن الحضارة العربية الإسلامية لم تعرف فنون التمثيل التى نراها على النمط الغربى، وأن العرب أخطأوا بعدم ترجمة كتاب الشعر لأرسطو، وحديثه عن المسرح اليونانى، فظلوا لا يعرفون الفنون الدرامية، و يعود السبب فى ذلك إلى نظرة العرب إلى الشعر الجاهلى على أنه النموذج والمثل الأعلى، فربما يكونون قد شعروا بفقرهم إلى العمارة فسعوا إلى الاستفادة من منجزات الأمم الأخرى فى مجال العمارة، ولكنهم لم يشعروا قط فقرهم إلى الدراما، فظلوا على أغراض شعرهم التقليدية «١».

ولكن الحقيقة تشير إلى وُجود أشكال عديدة من التسلية والتمثيل على المستوى الشعبى، وهى منحدرة فى الأصل من التراث العربى، ولها حضورها الجماهيرى.

ويرجع «فاروق عبد القادر» عدم وجود التمثيل من أساسه فى التراث العربى، مُرجِعا السبب إلى تحريم الإسلام للتمثيل، ويرى أنه من العبث الإيمان بأن أسلافنا العرب قد عرفوا المسرح، فلا جدوى من التنقيب فى كتب التراث لتصيد عناصر مسرحية، وقد كان من نصيب ابن دانيال، حكيم العيون المصرى المقيم إلى جوار بوابة الفتوح؛ أن ينقل فن المقامة خطوة نحو المسرح، فاستبدل بالراوى الفرد فى المقامة، بظل الممثلين الذين يجسدون شخصيات عديدة على ستارة مضيئة، وأصبح الراوى رئيس فرقة مسرحية، والجمهور المتخيل جمهورًا حقيقيًا، لابد من الدخول معه فى علاقة مباشرة.. وكانت الخطوة التالية هى الانتقال من التمثيل بالتصاوير إلى التمثيل البشرى، غير أن حاجز التحريم كان لا يزال قائمًا صلبًا، فضاعت فرصة أن يقوم مسرح عربى فى العصور الوسطى «٢».

بداية لابد من مناقشة الاتهام الشائع بأن الإسلام يحرّم التمثيل، والذى ساد فى أوساط المثقفين لفترة طويلة،


فاروق عبد القادر

لا يوجد دليل شرعى يحرم التمثيل





فهذا تصور واهم، ناتج عن انتشار فتاوى غير دقيقة، حرّمت التمثيل مرتكزة على ما يرتبط به من خلاعة ومجون وعرى على نحو ما نجد فى بعض المسرحيات. فلا يوجد دليل شرعى بالمنع، فالأصل هو الإباحة، فى ضوء أن التمثيل كان معروفًا فى الأمم السابقة مثل اليونان والرومان، فلم يتعرض له الإسلام بالتحريم، وأن العلماء الذين حرّموه، لم يحرّموا التمثيل لذاته، وإنما لما ارتبط به من مخالفات مثل العرى والرقص الماجن والمضمون التافه. وهناك أدلة شرعية عديدة تبيح التمثيل بمفهومه، أى أن يتولى شخص أداء دور ما، من أجل توصيل رسالة أو معنى أو قيمة أو مساعدة «٣».

أما اتهام العرب بجهلهم بالدراما، فهو يمثل أشد درجات الميل لصالح المركزية الحضارية الغربية، التى تقيس الحضارات والشعوب الأخرى وفق حضارتها هى، فإذا لم يجدوا ما يشابه ما عندهم من فنون وثقافة، ينظرون لها بدونية، وللأسف صارت هذه الفكرة قناعة لدى كثيرين، دون فهم لخصوصية الثقافات والحضارات وأن الفنون تنشأ عن حاجة فنية وذائقية وثقافية لدى الشعوب، ففى مصر الفرعونية نجد المسرح يتخذ شكل ظاهرة احتفالية طقسية جماهيرية عامة، تشارك فى أدائها جموع الناس إلى جانب الكهنة فى أحضان الدين. وتتضافر فيها ثلاثة مقوّمات للمسرح هى: الرقص بنوعيه الدينى والدنيوى، والغناء والموسيقا، ومشاركة الجمهور فى الأداء. وفى اليونان تلاحمت فى نشأة المسرح عناصر الموسيقا والرقص والغناء خلال أداء الطقس الدينى، وكوّنت قوام الاحتفالات الديونيزوسية أو الباخوسية، ثم تطورت إلى «الديثرامب» Dithramp

اتهام العرب بجهلهم بالدراما يمثل أشد درجات الميل لصالح المركزية الحضارية الغربية

وهى كلمة يونانية أطلقت على نوع من الشعر يغنيه فريق من المنشدين «جوقة / كورس». وهذا هو الأصل فى نشأة المسرحية. أما فى الهند فقد نشأ المسرح من مجموعة من الرقصات التى تعبّر عن مظاهر العبادة وكان لكل مناسبة رقصة، وقد ارتبط الرقص عندهم بالدراما ارتباطاً وثيقاً، كما ارتبط إنشاد نصوص الكتب الدينية المقدسة وتلاوة الأشعار الأسطورية بالدراما أيضاً. أما فى اليابان فقد نشأت أنواع عديدة من المسرح منها: مسرح الكابوكى، ومسرح النو. فالكابوكى مزيج من الأغانى والرقص والتمثيل، وهو عزيز فى وجدان الشعب اليابانى، ويؤدى الأدوار فيه رجال قد أعدّوا للتمثيل منذ الطفولة، وتدّربوا تدريباً قاسياً. وأما مسرح النو فتؤديه جماعة من المنشدين بمصاحبة آلات «الفلوت» وقرع الطبول «٤».

والمسرح شكل من أشكال التمثيل، الذى يحقق الفرجة للجمهور، ولا ينحصر فى تقديم مسرحية حسب الشروط الأرسطية المعروفة، وإنما الأساس وجود ممثل، يقدم مضمونًا أمام الناس، قد يكون مرتجلًا أو نصًا تم إعداده من قبل، بغض النظر عن شكل المسرح المعهود بطريقته الحالية، أو بأى أشكال أخرى، المهم وجود ممثل يؤدى، وجمهور يشاهد، ومحتوى يُقدّم.

فما يحدث فى المسرح الغربى بصيغته الموروثة من المسرح الإغريقى، إنما هو مجموعة من الأنماط والقوالب التى تحقق حالة من الفصام مع المتفرج، وكلما اقترب الممثل من المتفرج بشكل مباشر، كان ذلك أدعى لعرض ذاته، والتواصل مع الجمهور، فالمهم هو حضور الممثل بوجهه الإنسانى الحقيقى، بدون زوائد من موسيقى أو ديكور أو مؤثرات صوتية، وحتى بدون نص مسبق، والذى يمكن أن يتشكل من خلال التفاعل الحى بين الجمهور والممثل حول موضوع ما «٥».

فلا معنى لمن يقيس الأمم وموروثها من أشكال التمثيل والفرجة على المسرح الأوروبى بمواصفاته الدرامية والشكلية والمكانية والزمانية.

بل إن الممثل الشرقى – كما فى مسارح الصين والهند واليابان - يؤدى معتمدًا على فلسفة روحية عميقة قوامها توحيد الروح والجسد والارتقاء بعناصر الفعل الجسدى، وأهمية عودة التلقائية والفطرة، ومن ثم هناك رفض الأنساق الثقافية المصاحبة للمسرح الأوروبى «٦»، والتأكيد على الإفادة من الرصيد المتوارث من التمثيل المحلى، وعدم استيراد المسرح الغربى بكل حمولاته الثقافية.

هذا؛ وقد امتلأ التراث العربى بأشكال كثيرة من التمثيل والفُرجة، وأيضًا الكتابة النصية الدرامية، فنظرة الاتهام بجهل العرب بالدراما وشروطها، تقرأ التراث الأدبى العربى وتحصره فى فن الشعر فقط، ولا تنظر إلى مختلف السرديات والفنون القولية والمناظرات والمفاخرات وأشكال الحكى الشفاهى والمكتوب التى صاحبت الشعرية العربية، وهى تهدف فى النهاية إلى نفى فكرة العقلية الدرامية عن العقلية العربية، وتلك إشكالية كبرى، لأنها تحصر العقلية الدرامية فى المسرح فقط، فى شكله الموروث من المسرح الإغريقى، وهو افتئات

على إبداع العرب، فالدراما تتحقق فى أشكال عديدة، محكية، ومكتوبة، ومؤداة، وكلها تشمل مظاهر الحوار والصراع الدرامى، والشخصيات، مع الفكر والدلالة.

ولنا فى نظرية «المسرح المحكى» العربى نموذج على وجود شكل مسرحى عربى قديم، وتتناول الأشكال القصصية العربية القديمة التى شملت لونًا بديعًا من المسرح المكتوب / المحكى، الذى يمكن تمثيله، وقراءته فى آن.

وتدور نظرية المسرح المحكى حول أن هناك قصصًا سردية وصلت إلينا مدونة، وهى يمكن تمثيلها، ففيها الحوار بين الشخصيات، والصراع، وتفاصيل المشهد المكانية. وقد قام صاحب النظرية «د. محمد حسن عبد الله» بإعادة كتابة هذه القصص وفق الشكل المسرحى، بدون أدنى تدخل منه فى الصياغة، لنرى أمامنا نصًا مسرحيًا مكتملًا نثريًا، واضح فى شخصياته وقصته وصراعه، ينتظر رؤية إخراجية لتنفيذه «٧».

وهى فكرة تمثل - مع أفكار أخرى - رافدًا لاستلهام التراث العربى السردى، بكل غزارته، فى الأداء التمثيلى، والجديد الذى تطرحه هذه النظرية أننا لسنا فى حاجة للكتابة، يكفينا أن نبحث فى كتب السرديات العربية، وسنجد نصوصًا كثيرة، يمكن أداؤها تمثيلًا، فضلًا عن الإشارات فى ثناياها التى تساهم فى تصميم الديكور.

أيضًا؛ فإنه من الظلم أن يقصر أصحاب نظرة الإدانة لخلو العقلية العربية من الدراما حتى الخلافة العباسية التى سقطت فى «٦٥٦هـ»، وتتجاهل أكثر من سبعة قرون تالية لها، قامت فيها دول وممالك وظهر مبدعون كثر، وحفلت بكثير من الأداء التمثيلى البديع، وظهر ذلك جليًا لدى الحكائين والقصاصين للسير الشعبية، ومجالس النوادر، ونشأ بعد ذلك مسرح الحلقة، وخيال الظل، وفن الأراجوز، وتمثيليات ابن دانيال، حلقات الذكر الصوفية واحتفالات عاشوراء، والمولد النبوى، والحكواتى وألعاب الكرَج المعتمدة على الخيل، وغير ذلك «٨».

وقد كانت هناك عروض الشارع التى تقدم فى الطريق العام: فى الساحات والأسواق وأماكن تجمع المارة المشاهدين، ومنها: القرداتية والحاوى .. وهى أشكال من التسلية تصحبها تمثيليات طريفة ضاحكة «٩»، وكانت هناك فرق شعبية من الممثلين الجوالين، يسمون «المحبظين»، يقيمون تمثيليات مصحوبة بالموسيقى والرقص والكوميديا الارتجالية، وقد وصفها عدد من الرحّالة الأوروبيين، وذكروا مضمون مسرحياتهم، وإحداها كانت تعرض قصة رجل، أراد شراء جمل للسفر به لأداء الحج، ولكنه يتعرض لخديعة من قِبل أحد التجار، ويكتشف أن الجمل المباع له سيء، فيلاحق التاجر، ويقبض عليه، ويوسعه ضربًا مع أهل الحى «١٠».

ووجدت أشكال أخرى من التمثيل، كما فى مسرح الحلقة فى المغرب العربى، الذى يشابه تمثيل المحبظين وهو مسرح شعبى فيه حكايات وأساطير ويلتف حوله الجمهور فى ساحة واسعة، يبدأ الممثلون فيه بالصلاة والسلام على الرسول محمد، ثم يدعون المتفرجين إلى توسيع الحلقة، مما يوجد تآلفًا مع المتفرجين. وهناك مسرح الممثل الواحد الذى يؤدى وحده جميع الأدوار، كما وُجدت ألعاب للحواة والمشعوذين يشركون فيها الجمهور، ويقدمون فيها رقصًا شعبيًا مخلوطًا بالأداء التمثيلى الفكاهى، مع ألعاب بهلوانية، وهناك عروض سؤال وجواب بين ممثلين متناظرين، وهناك عروض للرقص الأفريقى المصحوب بالصاجات الحديدية «١١».

أيضًا هناك مسرح البساط، وكان يقدم فى بلاط الملك والأمراء والأعيان، وتقام له احتفالات كبرى، ويكون فرصة لعرض شكاوى الشعب على الملك، وتتنوع شخصياته ما بين شخصية «البساط» الذى يمثل الشجاعة والقوة والذكاء، وشخصية «الياهو» اليهودى المعروف بالمكر والخداع، وشخصيات شعبية أخرى عديدة. ولهذا المسرح ألوان عديدة منها: الرقصات المحلية، وأناشيد الطوائف الدينية، والمواويل والأغانى وكانت تؤديها اليهوديات، والتمثيل الهزلى الانتقادى لأصحاب الوظائف العالية، ومسرح السفهاء، ومسرح الصناع وأصحاب المهن، والمسرح الخاص بالنساء، ومسرح سلطان الطلبة الذى يؤديه طلاب جامعة قيروان «١٢».

تدور نظرية المسرح المحكى حول أن هناك قصصًا سردية وصلت إلينا مدونة يمكن تمثيلها

سنلاحظ أولًا: أن كل الأشكال التمثيلية التراثية والشعبية؛ نشأت من أجل التسلية والترفيه عن الناس، وكانت تؤدى فى أماكن مفتوحة أو مغلقة، فقدمت فى القصور وبيوت الولاة والأثرياء والأعيان، كما قدمت فى الساحات فى القرى والمدن ومضارب القبائل البدوية، وأيضًا على المقاهى الشعبية، حينما كان يجلس الراوى / الحكواتى / المغنى، يروى السير الشعبية، ويساعده فى الرواية شخص أو شخصان بأداء صوتى تمثيلى أو غنائى، وأن هناك أشكالًا تمثيلية عديدة، تقدم مضمونًا وأحداثًا وصراعًا وشخصيات، يغلب عليها الكوميديا والطرافة فى الأداء.



وسنلاحظ ثانيًا: أن المضمون المقدم فى هذه الأشكال التمثيلية مرتبط بالبيئة المعيشة، وينحاز لهموم الفقراء والبسطاء، ويعزز مفهوم الرضا والقناعة برزق الله، كما أن المحبظين والمضحكين كانوا يوصلون شكاوى العامة إلى الملك، خلال تمثيلياتهم وأغانيهم، وكلها تتعلق بمشكلات الناس وظلم الولاة والمسؤولين.

وسنلاحظ ثالثًا: أن المرأة لم تكن تمثّل فى هذا المسرح إلا قليلًا، وهناك رجل يقوم بدور المرأة، أو أن المرأة كانت تكتفى بالرقص والغناء، وهؤلاء جميعًا كانوا من طائفة الغجر أو الطوائف المنبوذة اجتماعيًا، وبعضهم كانوا من اليهود، وربما كان هذا هو السبب الاجتماعى الذى جعل الناس ينظرون إلى التمثيل نظرة دونية، ويترفعون عن العمل فيه، وتلك تمثل ازدواجية ثقافية، فالناس تقبل على مشاهدة العروض والرقصات والبهلوانات والحواة، وتضحك لها، ولكنها تنظر بدونية إلى من يساير هذه الفرق ويتبعها فى تجوالها، وهى نظرة توارثها الناس حتى عهد قريب من القرن العشرين. ونرى أن السبب ليس دينيا، كما يتوهم البعض، بدليل أن علماء الدين كانوا يشاهدون هذا دون تحريم منهم، أو مطالبة أولى الأمر بمنع هؤلاء الممثلين والفنانين، وإنما السبب انتماء هؤلاء إلى فئات منبوذة اجتماعيا، وكانت هذه الفرق تشمل الممثلين والراقصات والمطربين معا .

وسنلاحظ رابعًا: أن المسرح الشعبى افتقد نصوصًا مكتوبة، وكان الارتجال قوامه، بمعنى أن صاحب الفرقة يتخيل فكرة وأحداثًا، ومن ثم يتناوب الممثلون تمثيلها ارتجاليًا، ويتم تعديل النص مع تتابع العروض، فالممثلِ هنا فنان مؤدٍ ومبدع لنصه فى آن واحد، وليس ناقلًا / حافظًا آليًا للمكتوب، وفى هذه الحالة يكون أقطاب المسرح: الممثل والمخرج والجمهور، والأخير له دور فاعل فى العرض التمثيلى الشعبى، من خلال التعليق والاستحسان أو الاستهجان والضحك فى مواضع بعينها، مما يساعد على تطوير النص بشكل يومى، طمعًا فى المزيد مما يجذب الجمهور، وأحيانًا كانوا يطلبون من الجمهور اقتراح خاتمة للمسرحية تاركين نهايتها مفتوحة، أو تعديل الخاتمة المقدمة إذا كانت غير مقنعة لهم «١٣».

فيمكن القول إن الأشكال المسرحية التراثية المتوارثة نبتت من جذور البيئة العربية، وقدمت ما يتناسب مع هموم الناس، وذائقتهم، وثقافتهم، وأضافت لهم ذائقة استمرت معهم إلى العصر الحديث، وتم البناء عليها فى تلقى المسرح وتذوقه.



1 يعود هذا الرأى إلى توفيق الحكيم وقد ذكره فى مقدمة مسرحيته الملك أوديب، – وقد وافقه نجيب محفوظ وكثيرون غيره – انظر: نظرية المسرح، القسم الثانى، مقدمة محمد كامل الخطيب للكتاب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ت، ص٥٦٧ .

2 ازدهار وسقوط المسرح المصرى، فاروق عبد القادر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠م، ص١٧.

3 نظر تفصيلًا: أحكام فن التمثيل فى الفقه الإسلامى، محمد موسى مصطفى الدالى، مكتبة الرشد، بيروت، ٢٠٠٨م، ص١٣٨ وما بعدها . فقد حرّم العلماء المعاصرون – وليس الأقدمين – التمثيل، لما فيه من بعض الأمور المنحرفة مثل: الجريمة والعنف، ونشر الفاحشة، وغير ذلك، لذا، جاءت الإباحة بشروط، أبرزها نشر الفضائل أو عدم تزيين المفاسد.

4 الظواهر المسرحية عند العرب، على عقلة عرسان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط٣، ١٩٨٥ م، المقدمة، ص٦.

5 تحولات المشهد المسرحى: الممثل والمخرج، د. محمود أبو دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٨١، ٨٢ . وتلك وجهة نظر المخرج البولندى، جيرزى جروتوفسكى، وهو بصدد تنفيذ مسرحه الفقير، والوصول لجوهر التمثيل .

6 السابق، ص١٣٠ .

7 المسرح المحكي: تأصيل نظرى ونصوص من التراث العربى، د. محمد حسن عبد الله، منشورات دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٥ وما بعدها . وقد أورد المؤلف نصوصا متعددة من كتاب الفرج بعد الشدة للتنوخى، والبخلاء للجاحظ والمقامات، وغيرها، مستدلا وموثقا لما طرحه فى نظريته .

8 انظر: الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٢٢ -٤٠ ومواضع أخرى فى الكتاب.

9 السامر الشعبى فى مصر، السيد محمد على، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص١٣٨ -١٤٢ .

10 السابق، ١٥٩ .

11 السابق، ص١٠٣ .

12 السابق، ص٦٠ ، ٦١.

13 المسرح فى الوطن العربى، د. على الراعى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط٢، ١٩٩٩م، ص٥٧-٦٠ .



ساعات قليلة قبل افتتاح معرضها الاستيعادى الثانى بالقاهرة، ترحل الفنانة فاطمة العرارجى، وكأنها بذلك أرادت أن تترك رسالة مفادها أنها لم تغادر، بل أبقت تلك الأعمال مجتمعة لتؤكد حضورها المستمر.
لم يحالفنى الحظ لكى ألتقى بها وجهًا لوجه ولو لمرة واحدة، لكننى شعرتُ أن ثمة حوارًا ممتدًا تطرحه أعمالها التى استضافتها قاعة المسار بالزمالك، وذلك للمرة الثانية فى غضون ثلاث سنوات فى معرضين أقيما تحت نفس العنوان وهو «الإنسان، المكان، الزمن.. رحلة سبعة عقود» فى ٢٠١٩ و٢٠٢٢، بعد ثمان سنوات من محاولات وليد عبد الخالق صاحب جاليرى المسار أن يقنعها بعمل معرض فردى استيعادى لأعمالها، إذ يعد المعرض الذى أقيم فى ديسمبر ٢٠١٩، حسب البيان الصحفى الصادر عن القاعة؛ هو المعرض الفردى الأول لها منذ ثلاثين عامًا.

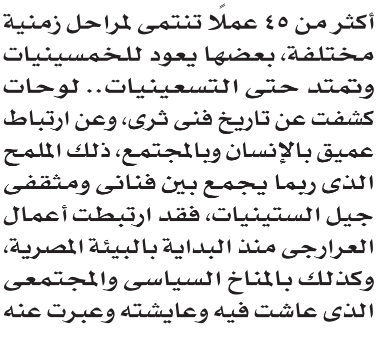
فى معرضها الاستيعادى الأخير

فاطمة العرارجى

لا زالت تحلق رغم الرحيل



منى عبد الكريم



أكثر من ٤٥ عملًا تنتمى لمراحل زمنية مختلفة، بعضها يعود للخمسينيات وتمتد حتى التسعينيات.. لوحات كشفت عن تاريخ فنى ثرى، وعن ارتباط عميق بالإنسان وبالمجتمع، ذلك الملمح الذى ربما يجمع بين فنانى ومثقفى جيل الستينيات، فقد ارتبطت أعمال العرارجى منذ البداية بالبيئة المصرية، وكذلك بالمناخ السياسى والمجتمعى الذى عاشت فيه وعايشته وعبرت عنه



عمال بناء



قرى الجيزة

فى كثير من أعمالها.
ولذا يصفها د. عز الدين نجيب بأنها «حبة أصيلة متفردة فى عقد فنانات الستينيات». ذلك الوصف الذى اختاره ليعنون به المقدمة التى تصدرت دراسة هبة الخولى ونُشرت فى كتاب «الفنانة فاطمة العرارجى.. رؤية إبداعية مصرية معاصرة متفردة» الصادر عن سلسلة ذاكرة الفن فى ٢٠١٥، والتى تهدف إلى خلق ذاكرة مرجعية لأصحاب الرؤى الإبداعية ممن وضعوا علامات الطريق

ارتبطت أعمالها بالبيئة المصرية والمناخ السياسى والمجتمعى الذى عايشته

بين أجيال الحركة الفنية.
يذكر د. عز الدين نجيب إنها تنتمى إلى جيل الستينيات، ذلك الجيل الفذ الذى يعد النقلة الثالثة فى مسار الإبداع الفنى الحديث فى مصر، ذلك الجيل الذى تمكن من جمع أهداف الجيلين الذين سبقوه وهما جيل الرواد، ومن بعده جيل الجماعات الفنية فى أوائل الأربعينيات، إذ تمكن جيل الستينيات من البحث عن جمالية جديدة تعبر عن تطلعاتهم الثورية، التى وجدت فى أهداف ثورة ١٩٥٢ ما يستوعب أهدافهم فى التغيير نحو الحرية والعدالة الاجتماعية والنهوض بالشعب الذى عانى من التخلف والاستغلال، جمالية جديدة لكنها موصولة بالإنسان والبيئة والطبيعة والتراث الحضارى المصرى من ناحية، وبالتراث العالمى وتيارات الحداثة فى الفن الغربى من ناحية أخرى.
وُلدت الفنانة الكبيرة الدكتورة فاطمة العرارجى عام ١٩٣١، وتخرجت فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٥، ثم عملت لاحقًا كأستاذ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وتولت رئاسة قسم التصوير الزيتى بها عام ١٩٨١.

وعن نشأة العرارجى تذكر هبة الخولى – فى كتابها – أن والدها كان يعمل بالمحاماة فى مكتبه الخاص، وكان له دور فى الحركة الوطنية فى الإسكندرية، فى ظل وجود الاحتلال البريطانى، وكان لهذا أثره على نشأة الفنانة وهى تتابع ما يحدث فى مصر من حركات سياسية وفكرية وثقافية منذ الصغر.. حيث شهد منزلها روح ثورة ١٩ ووحدة شعبها، تلك الثورة التى أثرت على الحياة فى مصر وفى مستقبلها فكريًا واقتصاديًا وثقافيًا وفنيًا، والتى جاءت نتيجة لفترات التنوير منذ القرن التاسع عشر وحتى القرن العشرين.
وتذكر الخولى نقلًا عن راجى عنايت فى مقالة نشرها بمجلة الرسالة تحت عنوان «فتاة مصرية فى أول الطريق» أن الفنانة تخرجت عام ١٩٥٣ من معهد معلمات الفنون، وهو الجهة الوحيدة التى كان متاحًا لها أن تنتسب إليها إذا أرادت دراسة الفن، إذ لم يكن مسموحًا آنذاك قبول طالبات فى كلية الفنون الجميلة، وعند تخرجها كان باب القبول فى هذه الكلية قد فُتح للطالبات، والتحقت بالسنة الثالثة وتخرجت عام

١٩٥٥ أول دفعتها، ثم واصلت ومارست العمل فى المدينة والريف وخارج القطر. وتضيف الخولى أن كل عمل قدمته الفنانة فاطمة العرارجى كان له دوافع خاصة ومضمون إنسانى يؤازره تشكيل فنى ومعالجة جمالية تلعب فيه الرموز والاستعارات دورًا جوهريًا.

وبتأمل أعمال الفنانة فاطمة العرارجى وقراءة سيرتها الذاتية وجدتُ أن ثمة عاملًا – بخلاف الزمن – كان له كبير الأثر فى تجربتها الفنية الإبداعية، وهو عنصر المكان، فقد تأثرت العرارجى بالمكان بقوة، وتشبعت بالموروث التراثى والثقافى الشعبى من خلال تجولها فى الأسواق والموالد الشعبية، فقد ذكرت ذات مرة أنها كانت تقضى ساعات طويلة فى الموالد والأحياء الشعبية ومنها سوق الليمون، وهو الذى اتضح فى عدد من لوحاتها التى تحمل نفس الاسم بخلاف لوحات مثل «سوق البدرشين»، و«سوق كرداسة» وغير ذلك، إضافة إلى تشبعها بالفن المصرى القديم من خلال التحاقها لمدة عامين بمراسم الأقصر.. وكذلك تعرفها على التراث العالمى من خلال بعثتها إلى إيطاليا لمدة ثلاث سنوات فى السبعينيات، وزياراتها لفرنسا، وكذلك زيارتها إلى أمريكا الجنوبية.

تقول الفنانة فاطمة العراجى فى حوارها مع إقبال حسنى المنشور تحت عنوان «الجمهور الروسى يصفق لهذه الفنانة» عام ١٩٨٣: لقد كانت تجربة عمرى الأولى وحلم حياتى هى المحك الأول لتكوين شخصيتى الفنية، فهناك استطعتُ أن أعيش بالأقصر لمدة عامين كاملين بين الآثار الفرعونية العظيمة، بعيدة تمامًا عن الحياة المدنية، متفرغة طيلة الوقت، لا أمَلّ النظر فى الرسوم والألوان الفرعونية، والتى كان لها التأثير الكبير على مسار حياتى الفنية بعد ذلك على مدى ٣٠ عامًا، ومعظم لوحاتى استخدمتُ فيها الخامات نفسها التى استخدمها المصرى القديم منذ آلاف السنين، وهى مزيج من بعض الأكاسيد الطبيعية مضافًا إليها الصمغ العربى.

وبخلاف تلك الفترة التى قضتها فى الأقصر نراها تأثرت بحياتها فى الإسكندرية، إذ يقول يوسف فرنسيس فى مقاله «نسمة رقيقة تأتى من الإسكندرية»: جاءت المرحلة التى عاشتها الفنانة فاطمة فى الإسكندرية بعد الفترة التى قضتها بالأقصر.. تلون أعمالها بماء البحر، وتعكس عليها زرقة هادئة تسللت إليها ولكن أخطر وأبرع ما يميِّز أسلوبها هو ارتفاعها إلى أعلى درجات الشاعرية، فتبدو لوحاتها كالقصائد، وفى نفس الوقت لا تفقدها هذه الشاعرية الواقع، فتعيش مع الصياد فى كفاحه من أجل الرزق، وتزامل الأم فى أدق خلجاتها الإنسانية.. فلننظر إلى لوحات الفنانة فاطمة العرارجى، سنجد أنها تحلق فى السماء بعد أن وضعت لخيالها أساسًا على أرض الواقع.

على مدار أيام حاولتُ أن أعيد قراءة ما كتبته الفنانة فيما وقع بين يدى من نصوص ومقالات لفهم تلك العوامل التى أثرت فى تجربة الفنانة فاطمة العرارجى، تخيلتُ أن ثمة حوارًا يدور بيننا الآن لأبحث عن الأجوبة.. طرحتُ عليها سؤالًا عن تأثرها بالمكان وعن علاقة ذلك بتشربها لمفردات الحضارة وتجربتها الفنية.. إذ لم تتأثر العرارجى بالبيئة المصرية فحسب، بل جعلت من سفرياتها للخارج فرصة لتأمل فكرة روح المكان، والحوار بين الحضارات، فأجد إجابة فى لقائها مع إقبال حسنى الذى قالت فيه: إن روح الفنان دائمًا فى حالة تطلُّع وهى روح وثابة تهفو لكل جديد. وقد رأيتُ فى البرازيل وباراجواى بيئة جديدة بألوان جديدة لم أرها فى مصر، إذ تمتاز الطبيعة بالجبال والوديان



الأقصر



تشبعت بالموروث التراثى والثقافى من خلال تجولها فى الأسواق والموالد الشعبية



الإنسان والكون



صيادين ببحيرة المنزلة



سائق العربة الكارو



الصيادين

المملوءة بالخُضرة المتدرجة فى الألوان والتى تختلف تمامًا عن البيئة المصرية.. وكفنانة مصرية أرى أن الحس الحضارى تملكه الشعوب التى مارست أشكال الحضارة، ويمتلك شعوبها إحساس بامتداد زمنى وانتماء مكانى ينقلها إلى تفهم الحضارات الأخرى واستيعاب حضاراتها، وهذا ما يحس به كل مصرى عندما يزور بلدًا ذا حضارة قديمة ترجع لآلاف السنين مثل البرازيل وباراجواى، مما يعنى تواصل الأجيال عبر الزمان مهما تباعدت المسافات واختلفت اللغات. وتضيف فاطمة العرارجى فى مقال آخر: دراسة وتأمل التراث المحلى والعالمى كان بالنسبة لى أحد مجالات الاهتمام، كما أرى أن تتبع جذور الأشياء ونموها وتطورها كبداية للحضارات وتطورها وعلاقتها ببعضها البعض والمؤثرات المتبادلة تجعلنا أكثر فهمًا لها، وعلى رأسها الحضارة المصرية التى أعطت للبشرية الكثير.. مع التركيز على التراث الفنى والثقافى لتلك الحضارات.. ومع التأكيد على عدم الانفصال عن تيار الحضارة العالمى الذى نعتبر أنفسنا جزءًا منه وليس خارجه، بكل منجزاته الإيجابية ذات البعد الإنسانى فى مجال العلم والثقافة بمعناها العريق، فعندما يكون الفنان منشغلًا بما يحدث فى العالم حوله من تجارب إنسانية عديدة خاصة فى مجال الفكر والثقافة وله تجربته الفنيه الإبداعية الخاصة، يستطيع أن يسهم من خلال عمله فى تحقيق رؤيته ذات الخصوصية المتميزة وسعيه الدائم للاكتشاف للوصول لعلاقات وصيَغ جديدة.

تترجم العرارجى رؤيتها للمكان فى أعمالها الفنية، إذ تقول: عند محاولة التعرف والفهم تتضح الرؤية الفنية شيئًا فشيئًا وتُختزل الأشكال تدريجيًا للوصول لما هو أكثر أهمية وحيوية. فالعناصر تبدو فى أول الأمر كمكونات موحية للبيئة المصرية، ثم تتدرج فى التخلص وتختزل أكثر فأكثر حتى تصبح رموزًا عضوية مثيرة لإيحاءات، ثم تتآلف هذه العناصر فى وحدة متسقة تسبح فى فراغ رحب غير محدود. وهذا هو تصور الفراغ الذى يوضح خصوصية الرؤية التى تنبع من الحاضر ولها امتدادات فى الماضى وتطلعها للمستقبل نحو عالم أكثر إنسانية، وإشراقًا.

غرقتُ فى مشاهدة أعمال الفنانة فاطمة العرارجى.. عُدت فى الزمن، تعددت الموضوعات التى تناولتها فى مجموعات مختلفة من بينها «علاقات إنسانية»، وعمّال البناء والصيادين، وكذلك مجموعات الحرب، والشهيد، والإنسان والطير، والأمومة، والإنسان والكون.. ربما كانت تلك الجولة بين أعمالها مجتمعة فى القاهرة فى ٢٠٢٢ بدت كاختيار جديد لعنصرى الزمن والمكان، لنلتقى معًا ونتحاور حول عناصر المثلث الذى شكل تجربتها الفنية «الإنسان.. المكان.. والزمن» الذى خرج به عنوان المعرض.

إذ يأتى الإنسان على رأس المثلث، فقد كان ولازال هو شاغلها منذ البداية، بدأت تجربتها من فهم الإنسان فى علاقاته مع الآخر فى مجموعتها «علاقات إنسانية»، ومنها لتأمل أحوال الإنسان البسيط الذى بحثت عنه باقترابها من الواقع المصرى وجولاتها فى الموالد والأسواق والأحياء الشعبية، وتأملها حياة عمال البناء والصيادين. حالات التأمل فى أحوال الإنسان المصرى تحولت مع تطور التجربة إلى بُعد تأملى فلسفى، وهو ما اتضح فيما بعد فى علاقة الإنسان بمفردات الطبيعة من حوله وكذلك بالكون ككل.

ربما لذلك يحتل الإنسان بطولة كل أعمالها ؛ بطولات فردية وبورتريهات، وبطولات جماعية، وقد أجادت الفنانة فاطمة العرارجى توظيف شخوصها لتترجم الإحساس بالانتماء إلى المكان، حين يستعير الإنسان ملامح المكان فيصبح جزءًا منه، كما فى عملها «فتاة من القرنة»، وطوّعت الجسد كذلك لتعبِّر من خلاله عن مختلف المشاعر الإنسانية، ومنها حالة الانكسار والحزن كما فى لوحتها «عدوان ١٩٥٦»، التى ترجمت تلك الحالة من خلال الأجساد التى انحنت فوق الأجساد المسجاة فاقدة للحياة، وأيضًا فى مجموعات «الشهيد» الذى

احتشدت فيه مجاميع اكتساها الحزن وأفواههم شبه مطموسة، لا تجد ما يكفى من الكلمات للتعبير عن الألم الذى نطقت به العيون.. كما عبّرت بالجسد عن حالات المحبة والانتماء مثلما نرى فى مجموعة «أمومة» التى سجلت من خلالها مشاهد متنوعة لعلاقة الأم بطفلها وصلت لحد الامتزاج.

والمتابع لتجربة الفنانة فاطمة العرارجى يجدها مهتمة اهتمامًا خاصًا بالمرأة ولذا فقد أفردت فى الحديث عنها فى أحد مقالاتها: لعبت المرأة دورًا بارزًا فى التراث الحضارى للإنسانية..

فمنذ العصور السحيقة البدائيه كانت رمزًا للخصب وكانت عبادة الآلهة الأم تختلط رموزها بخصوبة الأرض وامتداد الحياة.. ويكفينا أن نستعرض أو نتذكر الأشكال الفنية التى عبَّرت عن ذلك وامتدت حتى بلورت الحضارات القديمة العظمى بسماتها وملامحها الفنية، والتى كان لشكل المرأة دور كبير فى تشكيل فنونها، بل نستطيع أن نقيس أى درجة تحضر بأى مجتمع من نظرته إلى المرأة أو دور المرأة فيه، والتى تنعكس بصدق فى كيفية تصوير المرأة تشكيليًا.



الشهيد

وإذا نظرنا إلى المرأة تشكيليًا أو كعنصر تشكيلى نجد أن جماليات هذا الشكل ونسبة وتناسب أجزائه كانت مثيرة وموحية على مدى تاريخ البشرية، وكما ذكرت: يشغلنى دائمًا الإنسان وموقفه وقضاياه وحركته فى مسار الحياة المتغير، وأجد دائمًا فى الشكل الإنسانى عامة والمرأة خاصة مثيرًا ومادة خصبة

أجادت توظيف شخوصها لتترجم الإحساس بانتماء الإنسان إلى المكان حتى يصبح جزءًا منه



جدران الزمن واحد



المقاومة الشعبية



السيجة

فكرة الحياة عندها تحمل مفهومًا مطلقًا لا يقتصر على الوجود الإنسانى

تشكيليًا، وعنصرًا محوريًا فى العديد من الأفكار والصيغ الفنيه التى تناولتها فى مراحل مختلفة. إن التغيرات التى صاحبت تجربتى الفنية كانت المرأة عنصرًا رئيسيًا فيها.. فكانت البداية دراسات عديدة للجسم الإنسانى والمرأة بوجه خاص، للتعرف وتفهم جمالياته وإمكانياته غير المحدودة على الحركة، والتى ساهمت بعد ذلك فى التوصيل لمزيد من التلخيص والاختزال.

وتضيف: شكل المرأة فى أعمالى يتبع نظرتى وتصورى للعنصر الإنسانى، فقد يظهر شكل المرأة منفردًا فى عمل ما أو مع عنصر الرجل فى علاقة ما، منذ الأعمال الأولى فى التعامل التشكيلى مع شكل المرأة يظهر الميل إلى بعض التحليل والاختزال مع ميل للتسطيح ووضوح الجانب الخطى، فتأخذ الأشكال مزيدًا من الاختزال والوصول إلى تخليص الكتلة أو العنصر. وهذا يسرى على ما يخص شكل المرأة أيضًا.. فيبدو ذلك واضحًا من مجموعة الإنسان والكون والذى شمل الكثير من الأعمال التى تندرج تحت هذا العنوان.

أما عن الإنسان والكون، فمنذ وجُد الإنسان فى هذا العالم وهو يسعى لتفسير مظاهر الكون وعلاقته بها. وفى محاولته لتحقيق التوازن بينه وبين العالم الخارجى يلجأ لخلق الأشكال التى يعيد بها ترتيب العلاقة بين عناصر الكون ويحدد موقفه من قوى الطبيعة المختلفة وصراعه معها.

وبخلاف تفاعلها مع مختلف الموضوعات، فإن العرارجى كذلك تفاعلت مع أسطح وخامات عديدة فى أعمالها، إذ تتحدث عن ذلك بقولها: هى أسطح متعددة، ورق بدرجات مختلفة من العفويه والخشونة، كرتون متعدد الأنواع، وخشب متعدد القطاعات، وقماش متنوع بخامات تقليدية ومستحدثة، وكنت أقوم بتحضير العديد من الأسطح للوصول لأحدث تأثير خاص على المعالجة التصويرية من ذلك، بالنسبة للخامات تعاملتُ مع العديد منها؛ ذات الوسيط المائى أو الزيتى، ألوان مائية، ألوان زيتية، أكريلك، أصباغ، أحبار، وأقلام. أما بالنسبة لتحضير العمل فأننى أقوم بعدة دراسات لفكرة ما ولكن ليس بالشكل التقليدى.. بل هى بمثابة تفكير على أوراق قد تكون بحثًا عن علاقة جديدة بين عنصرين أو أكثر أو تحليل لعنصر أو مفردة تشكيلية، لاستخراج احتمالات عديدة الشكل.. وهكذا.

كان لقاؤنا الأول مكثفًا وعميقًا.. وأعتقد أن ثمة لقاءات أخرى ستجمعنى بأعمالها التى تركت معها رسالة بأنها لم ترحل.. لأنها كانت مشغولة بالحياة بصورها المختلفة، أو كما تذكر هبة الخولى فى كتابها: إن الفنانة فاطمة العرارجى من الفنانات اللاتى شغلتهم فكرة الحياة فى كافة أشكالها، فالحياة عندها تحمل معنى كبيرًا ومفهومًا مطلقًا لا يقتصر على الوجود الإنسانى، ولكنه يمتد ليشمل كافة الكائنات، تمامًا كما كان هو الحال عند المصرى القديم الذى ارتبط ببيئته ارتباطًا وثيقًا واعتبر أن كل المخلوقات والعناصر الذى تحيط به هو جزء من تكوينه وشخصيته.

*** الفقرات الواردة على لسان الفنانة فاطمة العرارجى من مقاليها «الإنسان، المكان، والزمن» و«البُعد الإنسانى وعلاقته بالحياة والكون» المنشورين فى كتيب معرضها الاستيعادى ٢٠١٩/٢٠٢٠**

بمجرد أن تطأ قدميك قاعة «سفر خان» بالزمالك، وقبل أن تعرف من الفنان العارض، تستطيع أن تكتشف أنه معرض جديد للفنانة د. أمل نصر أستاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة الإسكندرية، التى تمتلك عالمها الخاص، وتقدم فيه رؤيتها المتجددة؛ عالم تمتزج فيه الموهبة الأصيلة مع العلم والقراءة والرؤية؛ بل الفلسفة الخاصة بها، الناتجة عن هضم تاريخ لا بأس به من فنون وثقافات وعادات وتجارب وتقاليد الحضارات القديمة، لتقول فنًا إننا «أبناء شرعيون» لهذه الحضارات؛ ليس بالفرجة فقط؛ بل بالمساهمة بتجارب ثرية. من هنا لا تفكر د. أمل فى إقامة معارض بشكل مستمر ودورى، ولا يزعجها أن تتأخر قليلًا؛ بل يغضبها أن لا تأتى ومعها جديد يُذكر ويضاف لسجلها المتفرد، لا سيما فى تعبيرها عن عالم المرأة والأساطير، وحول معرضها الذى شهدته قاعة سفر خان دار هذا الحوار.

بعد تجربتها التشكيلية الأخيرة

أمل نصر:

أنا مسحورة بالأساطير

طارق الطاهر

المرأة موجودة تقريبًا بتصورات مختلفة فى معظم لوحاتك التى تصل إلى ٣٦ عملًا تتزين به جدران القاعة. ما الجديد الذى تقدميه، لا سيما أنك سبق أن عبرتى من قبل عن هذا العالم؟

«المرأة» فعلًا موجودة فى كل أعمالى حتى الأكثر تجريدية، ودائمًا المرأة هى البطل عندى، مثلما حدث فى معرض ٢٠١٦، ومعرضى الحالى؛ لكن الفارق أنها فى هذا المعرض مقرونة بالأساطير المرتبطة بمختلف الحضارات، أشعر دائمًا أن المرأة عنصر مهم وقادر على حمل التعبير والأفكار، ولها مدلولات كثيرة، فهى بالفعل عنصر أساسى فى تجربتى؛ هى صانعة الحياة، وصانعة الحضارات، وصانعة الخيال.

أعتقد أن وجود المرأة فى حياتك الفنية يعود إلى الثمانينيات من القرن الماضى، عندما جاء مشروع تخرجك فى العام ١٩٨٨ عنها. أليس كذلك؟

فعلًا من أول مشروع تخرجى، المرأة هى البطل، متمثلة فى صورة تمثال «أفروديت»، وفى صورة «النسر المجنح»، وكنت أشعر أن هذا التمثال يفكر فى الطيران؛ فرغبة الإنسان فى أن ينطلق لآفاق لا يعرفها، غير مقيدة بحدوده الجسدية، وكذلك بالحيز المرتبط به وبكونه إنسانى، أحس أن فكرة الطيران، أو الحلم بالطيران، فكرة جميلة وطفولية؛ لأنها تنقلنا لمكان وعالم وأفق أخرى، مثلما هو موجود فى هذا المعرض، الذى يشهد الكثير من النساء المجنحات والحيوانات

لدىّ كائناتى الخاصة التى أشكلها بلا تحفظ ولا قيود



المجنحة وكثير من الطيور التى لها رأس إنسان، وهذا مرتبط بدراستى الأولى بتاريخ الحضارة والأساطير وتاريخ الفن، وهنا أتذكر أنه درَّس لى عالم عظيم هو د. أحمد أبوزيد أستاذ علم الأنثروبولوجيا ود. عبد الحميد زايد؛ الأول كان دائمًا يقول لنا أن المرأة «رسالة»، ويضرب مثلًا عن ذلك، بأن القبائل إذا أرادات أن تنهى ما بينها من صراع، كانت تتزاوج من بعضها لخلق مفهوم «المصاهرة»، الذى يعد كفيلًا بأن تتبدد الخلافات، وكأن المرأة من الممكن أن تبقى رسالة سلام.

هل يندرج هذا الاهتمام بالمرأة وعوالمها، بفكرة الانتصار لما نطلق عليه «النسوية»؟



لا. أنا مفعمة بقضايا المرأة بعيدًا عن أى اتجاه نسوى، ومؤمنة بقدرتها على تقديم الأدوار المختلفة في الحياة وبشكل متواز فى ذات الوقت، وأضرب مثلًا بنفسى، فأنا أدرِّس فى الجامعة وأكتب دراسات نقدية، وطبعًا فنانة مصورة بالدرجة الأولى، وأم لثلاثة أبناء وزوجة وأحاول أن أكون ابنة بارة بوالدى، ومسئولة عن بيت «كأى امرأة مصرية»، ومطلوب دائمًا أن أؤدى هذه الأدوار باجتهاد، حتى لو على حساب راحتى وعدد ساعات نومى؛ لأن عندى دافع وحافز، وأشعر أن الله أعطانى منحة الفن، فلا أهدرها وأدير لها ظهرى.

الأسطورة تكاد تكون ملازمة تمامًا للمرأة عندك فى هذا المعرض. لماذا اللجوء لها؟

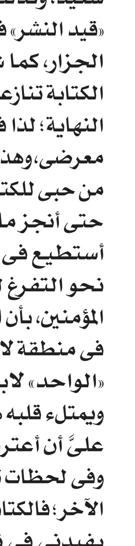
فعلًا الأسطورة موجودة فى هذه الأعمال، فهى بالنسبة للحضارات القديمة والبدائية، تعنى وقوف الإنسان أمام العالم للمرة الأولى، كل شىء أمامه يراه «بكرًا»، ليس لديه تفسيرات مسبقة، تعبيراته دائمًا كانت تجنح نحو الأسطورة؛ لأنها تخدم فكرة أن الأشياء التى حوله غير منطقية أو غير مفهومة، ليس لديه سند مسبق يحاول أن يفسر به ظواهر الكون كلها، فيحاول أن يعبر بالفن الأسطورة التى يصنعها، لكى يجتاز رحلته فى التعرف على الكون والظواهر الغريبة بالنسبة له، لكى تتلاقى سمات مشتركة بين فنون الحضارات القديمة، على الرغم من أنها فى بقاع الأرض المختلفة، ولم يكن وقتها يوجد تواصل مباشر بينهم، لكن هذه السمات أرجعها إلى وجود شىء مشترك فى فكر الإنسان وشعوره وفطرته، هو الذى يجعله يجد خطًا مشتركًا فى التعبير عن الكائنات فى طريقة تفسيره للظواهر التى تدور حوله فى الكون، ومن هنا جاءت قناعاته بفكرة وحدة الكائنات والكون، فدائمًا كان عندى كائنات مركبة «الإنسان المجنح» السمكة التى برأس إنسان، الرجل بجسم حصان، كل المخلوقات المركبة نراها فى الحضارات المختلفة، التى كانت متوازية وليست متتالية، لكن عندها ذات طريقة التفكير.. أنا سُحرت بطريقة تفكيرهم وتعبيرهم عن العناصر المختلفة فى تخليق الكائنات وتصورها، وحاولت أن أستلهم روحهم فى طرح الكائنات، وهذا لا يمنع أن يكون لدىَّ كائناتى الخاصة التى أشكلها بلا تحفظ ولا قيود، على الرغم من إيمانى بأننا أمام كنز كبير تشكله الحضارات القديمة، علينا المحافظة عليه؛ لأنه يربطنا بأجدادنا، من هنا حوى المعرض على أطياف متعددة لحضارات عظيمة.

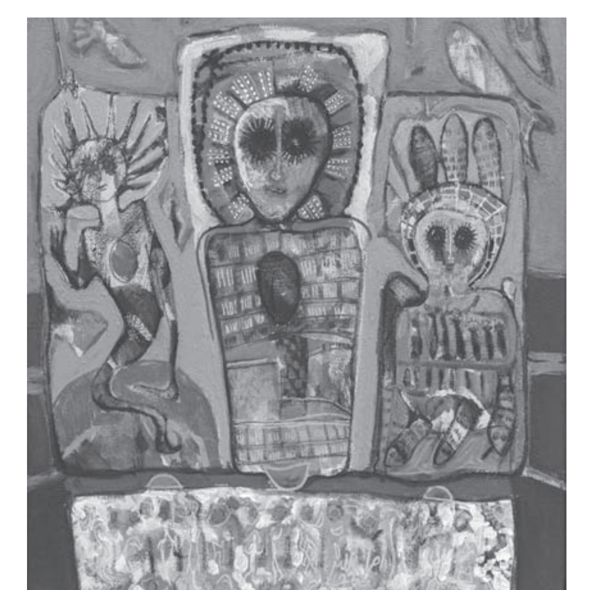
هل هذا التصور الذهنى، عندما يخرج فى شكل لوحات، ألا يتطلب «تكنيكًا» خاصًا؟

بالتأكيد ف«مسطح التصوير» لابد أن يواكب هذا التفكير، أنا أعتمد على فكرة الطبقات المتراكمة، فسطح اللوحة له تاريخه الذى يحتفظ به، وأستطيع أن أكتشف البدايات الأولى، عن طريق تأمل بعض لوحات الخشب، من خلالها يمكننى رؤية نسيج الخشب رغم تعدد اللون، بالحذف والإضافة، التى تؤدى إلى تراكم الطبقات، كما حدث فى الأعمال الموجودة فى الفن البدائى، فقد كانوا يعتقدون أن الرسم يفقد تأثيره السحرى بمرور الوقت، فيجدد، بإضافة رسومات أخرى فوق الرسوم القديمة، هذا أمر يستهوينى، وعامل الزمن على سطح العمل لا يمكن تغافله.

خلال السنوات الست الماضية شاهدنا معرضين فرديين فقط، هل هذا كاف أم أن هناك أسبابًا وراء هذا الأمر؟

آخر معرض فردى لى فى مارس ٢٠٢١، وسبقه معرض فى ٢٠١٦، بالفعل استغرقنى فى هذا الوقت الالتزام بالكتابات النقدية، مثل الدراسة التى أنجزتها فى «الكتالوج المتسبب» لمحمود سعيد، وكذلك الدراسة التى انتهيت منها وهى «قيد النشر» فى «الكتالوج المتسبب» لعبد الهادى الجزار، كما شاركت فى عدة ملتقيات؛ ففكرة الكتابة تنازعنى فى حب الفن، لكنه ينتصر فى النهاية؛ لذا فى الفترة الأخيرة تفرغت لتجربة معرضى، وهذا التفرغ للفن يسعدنى أكثر، بالرغم من حبى للكتابة، التى تتطلب تفرغا ووقتًا كبيرًا، حتى أنجز ما أكتبه بشكل أرضى عنه، أتمنى أن أستطيع فى المستقبل أن أتخذ خطوات جادة نحو التفرغ لتجربتى الفنية، علمًا بأننى من المؤمنين، بأن الفنان الذى لا يمتلك معرفة يقف فى منطقة لا يتجاوزها كثيرًا، لأنه طوال الوقت «الواحد» لابد أن تمتلىء عيناه بصور جديدة ويمتلىء قلبه هو الآخر بأفكار جديدة، والحقيقة علىَّ أن أعترف بأن الفن والكتابة يتنازعانى، وفى لحظات تكون الغلبة لأحدهما على حساب الآخر؛ فالكتابة بالنسبة لى تمثل مخزون معرفى يفيدنى فى تجربة الفن، لكن الأخير لابد أن ينتصر فى النهاية.







محمد حمزة

فى دوحة الأغانى وبلاط صاحبة الجلالة

أبو الحسن الجمَّال

سعمتُ عن الشاعر الكبير محمد حمزة لأول مرة وأنا فى المرحلة الابتدائية؛ عندما كنت أستمع لشدو العندليب الأسمر عبد الحليم حافظ وغيره من المطربين، وكنت أُطرَب عندما يقدّم مذيع الربط بالإذاعة أغانيه وخصوصًا التى يلحنها له بليغ حمدى (من كلمات محمد حمزة وألحان بليغ حمدى)، فعانقت أذنى جمال الكلمات والألحان، وقد دفعنى هذا الطرب إلى البحث عن هذا الشاعر الذى ألهب وجدانى بكلماته ذات الصورة الجميلة والمفردات الرشيقة، المنتمية إلى أسلوب السهل الممتنع، وصِرتُ أتابع مقالاته فى الصحف المتنوعة التى يكتب فيها مثل: مجلات «صباح الخير»، «الأهلى»، «الأهرام الرياضى»، «فن»، وصُحف «روز اليوسف»، و«الوفد».. وأيضًا أحاديثه الإذاعية والتليفزيونية.

كم أسعدنا هذا الرجل بكلماته التى عانقت الجمال والعذوبة والأصالة والوجدان العربى.. مفرداتنا التى أعاد صياغتها ولم تعرف الإغراق فى الطلاسم والأساليب الفلسفية الصعبة، وإنما كانت بسيطة يفهمها الرجل العادى فى الأحياء الشعبية، وفى القرى، وفى نفس الوقت يطرب لسماعها المثقف المتعمق.

ظهر محمد حمزة فى عصر العمالقة من شعراء الأغنية من أمثال: أحمد رامى، وبيرم التونسى، ومأمون الشناوى، وعبد الفتاح مصطفى، وفتحى قورة، ومرسى جميل عزيز، وحسين السيد. واستطاع أن يجد لنفسه مكانًا بينهم، إذ غنّى له كبار المطربين من أمثال: فايزة أحمد، وعبد الحليم حافظ، ومحمد رشدى، ومحرم فؤاد، ولحّن له محمد عبدالوهاب، وبليغ حمدى، ومحمد سلطان، ومحمد الموجى، وجمال سلامة، وسيد مكاوى. وقد تعددت نشاطاته؛ فهو الصحفى البارع والمؤرخ



فاطمة مختار وحمزة

الفنى الذى يكتب بعبارة شاعرة رشيقة كأنه يلتقط الدر، وما بين مولده ووفاته عاش فى نشاط دائم، وترك رصيدًا هائلًا، ففى الشعر كتب ما يزيد على ٢٠٠٠ أغنية، وفى الصحافة له مئات المقالات التى جمع بعضها فى كتب والباقى يحتاج لجهود كى نضمّها بين دفات كتب حتى تطلع عليها الأجيال الشابة وتساهم فى صقل تجاربهم.

وُلد محمد حمزة فى ٢٠ يونيه سنة ١٩٣٤ بحى الحلمية فى القاهرة، لأسرة تعود بجذورها إلى محافظة المنيا، وبالتحديد مركز العدوة. كان والده يعمل بمصلحة السكك الحديدية، وتنقل بين عديد من البلاد حتى استقر به المقام بمدينة القاهرة، وفى أحد أحيائها الشعبية العريقة حيث الدفء والمحبة وشهامة أولاد البلد التى تسود بين سكانه. وقبل أن يكمل عامه السابع التحق محمد حمزة بمدرسة «بنبا قادن» التى درس فيها عادل إمام، ثم التحق بالمدرسة الخديوية.

عاش فى حى القلعة، ثم الحلمية، وبعد حصوله على الثانوية التحق بكلية الآداب قسم الفلسفة، وكانت تعج بالأساتذة الكبار من أمثال: مجدى وهبة، يوسف كرم، أبو العلا عفيفى وغيرهم.. ولم يستكمل الدراسة بها إلا بعد أن تجاوز الأربعين من عمره، وذلك راجع إلى شهرته المبكرة، إذ عمل أثناء الدراسة بالصحافة فى مؤسسة روز اليوسف، واحتك فيها بكبار الصحفيين



تزوج فاطمة مختار بدبلة وحب عظيم.. وشَقة بسيطة غير مفروشة إلا بمَرتبة وبعض الكراسى

الذين كان معظمهم أدباء وشعراء من أمثال: صلاح جاهين، وإحسان عبد القدوس، ومحمود السعدنى، وغيرهم.

بدأ محمد حمزة مشواره فى عالم الغناء كشاعر محترف سنة ١٩٦٣ عندما تقدم للإذاعة بأغنياته، ومنها أغنية «مخاصمنا» التى لحّنها له الموسيقار رياض السنباطى، وغناها المطرب الكبير محمد عبد المطلب، ورغم هذه المحطة المهمة والبداية القوية مع علم من أعلام التلحين، إلا أن البداية الحقيقية كانت مع المطربة الكبيرة فايزة أحمد، التى غنّت له أغنية «رشوا الفل مع الياسمين» لاستقبال الجنود العائدين من اليمن، ثم غنّت له فى نفس التوقيت أغنية «أؤمر يا قمر»، وقام بتلحين هاتين الأغنيتين الموسيقار «محمد سلطان»، وهذه الأغنيات وجدت طريقها إلى قُلوب الجماهير، ثم غنّت له أغنية ثالثة وهى «اعتراف»، وهكذا ابتسم له الحظ بثلاث أغنيات لفايزة أحمد فى عام واحد، مما لفت إليه الأنظار واختصر سنوات من النضال.. فسعى إليه كل نجوم الطرب فى هذا التوقيت من أمثال: شادية، وعبد الحليم، ونجاة، ومحمد رشدى، وماهر العطار، ومحرم فؤاد، وغيرهم.

ويقول عنه أحد النقاد: «إنه أعزز حضور اللهجة المصرية فى الوطن العربى، وهو من رسم خطوط الرومانسية من خلال أغانى عبد الحليم حافظ، وألحان بليغ حمدى، مشيرًا إلى أن المطربين عادة ما يسرقون الأضواء من الشعراء ولكن هذه الحالة الرومانسية الكبيرة التى رسمها محمد حمزة جعلته حاضرًا فى ذاكرة الجميع».

وقد أمد المكتبة العربية بأربعة كتب عن عبد الحليم حافظ، وشادية وليلى علوى، و«شنطة حمزة» الذى جمع فيه نوادر وأخبار أهل الفن، التى نشرها فى صحف ومجلات مؤسسة روز اليوسف، حيث سطع اسمه فى المجال الصحفى والنقدى. كما كتب فى غيرها من المجلات والصحف المصرية والعربية، وله العديد من الأعمدة والأبواب الصحفية الثابتة، مثل: «شنطة حمزة»، «إلا إذا»، و«فى الواقع أن». بالإضافة إلى ممارسته للنقد الرياضى فى مجلة «الأهلى» على مدار ٣٠ عامًا، وكذلك فى صباح الخير، الوفد، والأهرام الرياضى.

فاطمة مختار.. حب حياته وملهمته

كان محمد حمزة صديقًا للإذاعى الكبير عمر بطيشة؛ الذى تعرّف عليه فى أواخر الستينيات، وكان يزوره فى مكتبه بمنوعات البرنامج العام، وفى إحدى المرات التقى حمزة بفاطمة مختار؛ الفتاة الجميلة قلبًا وقالبًا، كانت حينها صحفية تحت التمرين فى جريدة «الأخبار» مع الصحفى الكبير نبيل عصمت، وتأتى إلى الإذاعة لتحصل على الأخبار، وكان ذلك أثناء دراستها فى كلية الآداب بقسم الصحافة. وأثناء تدربها بمؤسسة «روز اليوسف» التقاها كثيرًا، والتقت العيون السود، وأصاب سهم كيوبيد قلب محمد حمزة، ومن ثالث لقاء خطبها فى مكتب عمر بطيشة، ثم تزوجها بعد شهور قليلة، وكان الحب العظيم هو أكبر مهر تزوجا به، واكتفوا بدبلة الخطوبة والعيش فى شقة بسيطة غير مفروشة إلا بمَرتبة وبعض الكراسى، وبدأ يهتم بها وتلهمه فى كتابة الأغنيات التى تفيض بالحب والعشق والتغزل بالعيون السود، وكتب فيها أعظم الأغنيات، ومنها أغنية «قد العيون السود» التى لحنها رفيق دربه بليغ حمدى، وشدت بها المطربة العائدة إلى أرض الوطن وردة الجزائرية بعد فترة غياب دامت عشر سنوات.

وعندما تزوج محمد حمزة فاطمة مختار

كانت تعمل فى الصحافة، ثم انتقلت للعمل كمذيعة بالتليفزيون المصرى فى بدايةِ السبعينيات، لكن مسيرتها تعسرت قليلا بعد تعرضهما لحادث مأساوى فى بداية حياتهما الزوجية، إذ انقلبت بهما السيارة الـ «فيات» أثناء سفرهما إلى الإسكندرية. ولمّا تعافت عادت للعمل بالتليفزيون، وقدّمت العديد من البرامج مثل «شريط الذكريات» بالقناة الأولى، و«ما يطلبه المشاهدون»، وسجلت مع كبار المبدعين من الفنانين والمفكرين والصحفيين، من أمثال: فريد شوقى، وأنيس منصور، ولما اُفتتحت القناة الثالثة عملت بها، وكان بإمكان المذيع فيها أن يقدم من خمسة إلى ستة برامج.

عندما نتطرق فى الحديث إلى أقرب الأغانى إلى قلبِ محمد حمزة؛ سنجده قد أشار فى أحد لقاءاته التلفزيونية إلى أنها ثلاث أغنيات خرجت للنور فى مرحلة

ابتسم له الحظ بثلاث أغنيات لفايزة أحمد فى عام واحد مما لفت إليه الأنظار واختصر سنوات من النضال

الخطوبة مع الإعلامية الراحلة فاطمة مختار، وهى «أحلى طريق فى دنيتى» ١٩٧٧، التى كان من المقرر أن يغنيها عبدالحليم حافظ، لكن الموت كان أقرب إليه، ومن ثم ذهبت الأغنية إلى فايزة أحمد، وأغنية «نبتدى منين الحكاية» ١٩٧٥ وغناها عبدالحليم حافظ، وأيضًا أغنية «العيون السود» ١٩٧٢ وغنتها وردة.

ملامح كتابته للأغنية

١. ظهرت تجربته مع الأغنية الطويلة لحليم، وفيها (فورم الحدوتة) والمشهد السينمائى؛ إذ يبدأ الحدوتة من المنتصف ثم يرتد إلى الخلف (فاش باك)، ويشرح المشهد كأنك تراه مثل «رميت الورد طفيت الشمع يا حبيبى»، ويبدو المشهد كأنه صورة مجسدة.. كل ذلك بمفردات شعبية بسيطة لأنه نشأ فى الحلمية وابتعد عن الفلسفة وجنح إلى البساطة وجمال اللفظ.

٢. برع فى التعبير عن مشاعر المرأة، والتحدث بلسانها ببساطة شديدة، وكتب أغنيات رائعة ومازالت تعيش بيننا حتى اليوم، مثل: «زى العسل على قلبى هواك زى العسل»، و«بيقولولى توبى»، و«قاعدة

حمزة مع حليم وبليغ



فى البيت»، و«خلاص مسافر».. إلخ.
وكل واحدة من المطربات التى غنت هذه الأغنيات فيها من بصمات محمد حمزة ولكن كل لها شخصيتها.. هو يعرف عن وردة منطق القوة لما تقول «خليك هنا بلاش تفارق.. بتقول يومين وتغيب سنة بلاش تفارق».. لكنهم كلهن فيهن طبعه الذى يصوّر المرأة وهى تنتظر الرجل المسافر فى لهفة وشوق كما تودعه فى لوعة وفراق وصبر.

٣. تميز بكتابة أغانى السفر بصوت المرأة وظهر هذا بشكل واضح فى أغنيات لوردة، وشادية، ونجاة، وعفاف راضى مثل: «خدنى معاك يا للى أنت مسافر خدنى معاك»، و«خلاص مسافر» و«آخر ليلة وسهرت لحد الفجر».

٤- كانت الأغنية الشعبية قبل محمد حمزة ذات طابع مختلف عنه، أما هو فقد كانت له بصمة ومنهج فى توظيف الفلكلور واستلهام مفرداته وجمله عن غيره من الشعراء، إذ التقط المفردات العادية التى تتردد بين الناس فى الأحياء الشعبية ناهيك عن أصول حمزة الصعيدية؛ حيث ينتمى إلى محافظة المنيا. قبله كانت الأغنية الشعبية صِرفة، مثل أغنية «أنا كل ما أقول التوبة»، لكن أول أغانيه مع عبد الحليم «سواح» هى أغنية عاطفية مطعمة بمفردات شعبية، وتحتار فى تصنيفها هل هى شعبية أم عاطفية؟ تمامًا مثل مفردة «قدك المياس يا عمرى» فى أغنية «مداح القمر» التى استلهمها من الفلكلور الحلبى السورى القديم، فقد كان يقتبس – كذلك – من الفلكلور الشعبى فى كل الدول العربية، مثل أغنية «يا للخيزرانة» وهى من الفلكلور السعودى، وأغنية «أى دمعة حزن لا» مأخوذة من الفلكلور التونسى وخصوصًا من أغنية «دمعة عين دمعة» التى

برع فى التعبير عن مشاعر المرأة والتحدث بلسانها ببساطة شديدة

غنتها المطربة علية التونسية، وقد ختم هذه الرحلة مع الفلكلور بثلاث أغنيات للمطرب اليمنى أحمد فتحى الذى كتب له: «لا سؤال لا جواب العشق ما كان سبب»، و«قلبى حب صدقه حب»، و«احتمال نفترق».

٥. تضمين صور من الفصحى فى أغنيات عامية، حيث قرأ محمد حمزة لمعظم شعراء العرب قديمًا وحديثًا، وكان يعشق المتنبى، وقد قرأ ديوانه وحفظ قصائده، وأعجب بصوره وشيوع الحكمة فى قصيدته، كما قرأ للشعراء المحدثين من أمثال: صلاح عبد الصبور، ونزار قبانى، وايليا أبو ماضى، وكامل الشناوى، ونازك الملائكة، وعبد الله الفيصل، وبدر بن عبد المحسن، وقد هداه عشقه للغة العربية لأن يضع الصور الفصحى فى أغنيات كُتبت بلهجة عامية، مثل أغنية «الطير المسافر»، حينما قال: «وبعتنا مع الطير المسافر جواب وعتاب وتراب من أرض أجدادى.. صورة من الوادى».

وفى أغنية «نبتدى منين الحكاية»:

وفى لحظة وقفنا وابتدا خوفنا
ولقينا حوالينا الدنيا ضباب وليل
وقلب جريح
زى أوراق الشجر وقت الخريف رماها الريح

فى أغنية «موعود»:

فى سكة زمان راجعين فى سكة زمان، زمان
فى نفس المكان ضايعين فى نفس المكان
فى سكة زمان راجعين فى سكة زمان، زمان
فى نفس المكان ضايعين فى نفس المكان
لا جراحنا بتهدا يا قلبى
ولا ننسى اللى كان يا قلبى
لا جراحنا بتهدا يا قلبى
ولا ننسى اللى كان يا قلبى شوف
بتصحى الطريق خطاوينا وأنين السنين
والسما، السما بتبكى علينا والناى
الحزين، الناى الحزين
بتصحى الطريق خطاوينا وأنين السنين
والسما، السما بتبكى علينا والناى
الحزين، الناى الحزين
حتى نجوم ليالينا والقمر غايبين

ولكنه لم يكن يثقل على المتلقى ويستعرض عضلاته أو يغرق فى الصور الغامضة أو الفلسفية، وفى هذا يقول: «إن المواطن البسيط إذا لم يردد الأغنية ويحتفى بها تبقى الأغنية لم تنجح».

وبعد عمر قضى معظمه فى رحاب الصحافة والفن والشعر والغناء رحل الشاعر محمد حمزة فى ١٨ يونيو سنة ٢٠١٠.

«صناعة العرائس» فن شامل وحيوى، عرفه الإنسان منذ قديم الأزل، واستخدمه لأغراض مختلفة؛ منها الدينية والاجتماعية والشعبية. والعروسة وإن اختلف شكلها أو حجمها أو نوعها أو خامتها تظل أداة تعبيرية قوية، قادرة على المساعدة فى النهوض بالمجتمع وتستطيع أن تؤثر وتتأثر به، وهناك عديد من الوثائق التى تثبت استخدامها فى جميع الحضارات ومن أهمها الحضارة المصرية القديمة، سواء لأغراض السحر أو كألعاب للأطفال، ثم حضارات أخرى كالإغريق والرومان والقبطية والإسلامية، ثم زاد استخدامها فى العصور الحديثة بكافة أنواعها المتحركة والثابتة، فى مسارح الأطفال والاحتفالات والأعياد.. وتوجد أدلة أثريه تؤكد على كون العرائس أقدم ما عُرف من ألعاب، وقد استلهمت حسب أصولها المناطقية والإقليمية والتراثية، وكثيرًا ما كان استلهامها عن دور المرأة فى كافة مراحل حياتها.



العرائس الخشبية

روائع خالدة لتراث الشعوب والحضارات

أحمد سليم عوَّض



على طول التاريخ القديم والحديث ظهرت أنواع عديدة للعرائس؛ قررتُ أن أختار هذه العروسة التى تُصنع مادتها من أخشاب الأشجار والتى تتميز بأنها تُصنع من خامات صديقة للبيئة ولها صفة الخلود لأنها غير قابلة للكسر، كما أنها تمثل روائع خشبية فنية جمالية تعكس مظاهر وتراث الشعوب وتحقق سعادة وبهجة كونها عروسة ثابتة بمثابة مرآة حية ومتجددة لإنعاش ذاكرة تراث الشعوب المختلفه فى كل دول العالم.

العروسة المجدافية الخشبية

أولى العرائس الخشبية فى التاريخ المصرى القديم و يرجع تاريخها إلى عصر الدولة الوسطى؛ ما يقرب من عام ٢٠٣٠ قبل الميلاد إلى عام ١٨٠٢ قبل الميلاد. وهى نوع من التماثيل المصرية القديمة التى تم التنقيب عنها من مقابر مختلفة من أواخر الأسرة السادسة وحتى الأسرة الثالثة عشرة من مقابر بنى حسن وطيبة. يبدو أن فترة شعبيتها الأكبر كانت أواخر السلالات الحادية عشرة وأوائل الأسرة الثانية عشرة. وكانت تُصنع من قطع رقيقة من الخشب تصور جذع امرأة بأذرع مبتورة وبدون أرجل. يتم تمثيل «الشعر» الكثيف بخرزات صغيرة معلقة على طول خيط. كما نجد أن الأسر المصرية القديمة بمختلف طبقاتها كانت تحرص بشكل كبير على صناعتها بوصفها أهم أنواع لعب الأطفال، وذلك طبقًا لإمكانياتهم باستخدام المواد المختلفة؛ فقد صُنعت من الخشب وأخرى من الطين وغيرها من الفاينس والفخار والحجر، كما كانت تزخرف بصور القلائد والرسوم الهندسية والحيوانية وتزين بخصل من الشعر المستعار والشعر الطبيعى، بالإضافة إلى صناعة أذرع تتصل بجسمها بواسطة بوصلات خشبية صغيرة لكى يتمكن الطفل من تحريكها متخيلا الحياة فيها، كما وُجدت قطعة أثرية مهمة ترجع للعصر الرومانى تم اكتشافها عام ١٩٠٥ ميلاديًا على يد بعثة مصرية، إلا أنها تُعرض الآن بالمتحف البريطانى بلندن، وهى تمثل عروسة مصنوعة من الكتان محشوة بالقماش والبردى تُثبت ذراعيها بلفة كتانية من الظهر، كما تظهر عليها بعض العلامات بإضافة قطع من الصوف الملون على بعض الأجزاء فى الوجة والجسم، لكنها تلاشت حاليًا. كما استخدم الفنان المصرى الأخشاب



تراث متجدد ينبع من ثقافة كل الدول، لكنه على وشك الاندثار فى مواجهة الغزو الصينى









وأنتج منها احتياجاته البيئية وصنع التماثيل، ومن أشهرها تمثال شيخ البلد وهو منحوت من خشب الجميز وأضيف إليه بعض التطعيمات. وفى عصر الدولة الحديثة ظهرت تماثيل خشبية مصنوعة من الخشب الملون، أما العرائس فى الحضارتين القبطية والإسلامية؛ فاستوحت خاماتها من بساطة الحياة اليومية، فقد ورث الفن القبطى الكثير من العادات والتقاليد المصرية القديمة، منها صنع اللعب والدمى للأطفال وخاصة فى الأعياد والمناسبات الدينية والقومية، مثل عروسة أحد السعف القبطية والخمسين وشم النسيم وعروسة القمح، وكذلك تأثر الفن الإسلامى بالفن المصرى القديم؛ إذ صُنعت العرائس على هيئة شخوص وحيوانات من خامات كالقماش والجلد والورق وكانت تصاحبها أغانى وأناشيد شعبية تعد تراثًا له دوره فى المناسبات الإسلامية، مثل عروسة الحصان وعروسة المولد. أما فى العصر الحديث فظهرت أنواع كثيرة من العرائس مثل عروسة النفقه والزواج، وعروسه الحسد، والمنجد، وخيال المآته، وعروسة الزار، وعروسة اللنبى، والأراجوز، ثم تم استخدام البلاستيك على نطاق واسع لتظهر العرائس الصينية البلاستيكية.

العروسة الشرقاوية

أما العروسة الخشبية التى تُصنع من خامات صديقة للبيئة وهى أخشاب الأشجار؛ فقد انفردت بصناعتها محافظة الشرقية، حيث قررت مجموعة من الهواة والمحترفين والفنانين صناعة عرائس خشبية لتكون فلكلورا شرقاويا يجسد شخصيات الريف مثل العمدة وشيخ البلد والغفير وناظر المزرعة، الفلاحة وحاملة البلاص، بائع العرقسوس والقهوجى والطبال، وجميعهم شخصيات تميز المجتمع الريفى؛ إذ عُرف عن محافظة الشرقية منذ القدم تخليد تلك الشخصيات فى شكل عرائس خشبية، لاستخدامها فى تزيين المنازل وإهدائها للأطفال. حيث يتم استغلال مخلفات الأشجار والأخشاب لإنتاج عرائس تحافظ على التراث الشرقاوى، وهى تمر بعدة مراحل حتى تظهر بشكلها الجميل وألوانها الزاهية؛ المرحلة الأولى هى الخراطة، يتم فيها خراطة قطعة من الخشب الخام وتنعيمها وتشكيلها لتصل إلى أصل العروسة الخشب، ثم المرحلة الثانية وهى تلوين العرائس الخشبية، يمر بعدة مراحل بداية من تبطينها بلون فاتح، مرورًا بوضعها على الماكينة الدوارة وبدء التلوين، ثم اختيار ألوان الجلباب والملابس، وكذا الإكسسوارات التى ترتديها السيدات «الكردان والعقد الكبير والحلق»، إلى جانب زرقشة الجلابيب، واختيار ألوان ملابس الرجال من القيادات والفلاحين، وتنتهى بمرحلة الورنيش لتلميع العروسة، وإعطائها مظهرها الجميل وجميع الألوان المستخدمة فى هذه الحرفة «مائية»؛ حيث يتم استعمال الألوان الزاهية لإبراز معالم وفلكلور الريف المصرى.

العروسة اليابانية

عندما تقوم بزيارة إلى أحد ينابيع المياه الساخنة «أونسين» فى منطقة توهوكو شمالى اليابان فلا بد أن تصادف دُمى كوكيشى منتشرة فى كل مكان. تجذب هذه الدُمى الخشبية أسطوانية الشكل الناس من مختلف الأعمار، وقد نالت استحسانًا متزايدًا من الزوار الأجانب أيضًا. تعود جذور دُمى كوكيشى التى يتم إنتاجها فى الكثير من بلدات ينابيع المياه الساخنة فى منطقة توهوكو إلى الجزء الأخير من فترة إيدو (١٦٠٣-١٨٦٨) عندما بدأ الحرفيون فى صنع سلطانيات وصوانٍ خشبية على مخارط أفقية مشابهة لعجلات تصنيع الأوانى الفخارية باستخدام قطع الخشب الزائدة عن الحاجة من أجل صناعة ألعاب للأطفال. كانت دُمى كوكيشى فى الأصل صغيرة جدًا حتى يسهل الإمساك بها من قِبل الأطفال الصغار، وحاليًا تُباع كهدايا تذكارية للزوار.

العروسة الروسية

دُمية ماتريوشكا أو دُمى الشاى الروسية. هى مجموعة من الدُمى الخشبية ذات الحجم المتناقص موضوعة الواحدة داخل الأخرى. الاسم ماتريوشكا، حرفيًا «الأم الصغيرة»، وهو شكل تصغيرى للأنثى الروسية «ماتريونا» أو «ماتريوشا». تتكون مجموعة الماتريوشكا من تمثال خشبى ينفصل فى المنتصف ومن الأعلى عن الأسفل ليكشف عن شخصية أصغر من نفس النوع بالداخل والتى بداخلها – كذلك – شخصية أخرى وهكذا. تم صنع أول مجموعة دُمى روسية متداخلة فى عام ١٨٩٠ من قِبل حرفى خراطة الخشب ونحات الخشب فاسيلى زفيوزدوتشكين من تصميم سيرجى ماليوتين، الذى كان رسامًا تقليديا للحرف الشعبية فى أبرامتسيفو.

ستظل العرائس الخشبية بكافة أنواعها هى تراث متجدد ينبع من ثقافة كل الدول، وأنا أرى أن هذا النوع من العرائس على وشك الاندثار فى مواجهة الغزو الصينى لألعاب الأطفال؛ يجب على جميع المهتمين بالعرائس الحفاظ على هذه العرائس الخالدة فى المتاحف وعمل معارض كثيرة لبيعها وتسويقها وتشجيع إنتاجها لأنها مهنة يدوية جميلة وتمثل حضارة مصرية قديمة بحضارة مصرية حديثة.

وصية



«موت مفاجئ ودرامى».

هذا تلخيص ما يمكن أن نصف به رحيل د. سميح شعلان، أثناء مناقشة رسالة علمية بأكاديمية الفنون.

وقد روى د. سعيد توفيق على صفحته بموقع «فيسبوك» مجريات هذا الموت المفاجئ: «يوم أمس عانيت خبرة أليمة لم أعهد مثلها من قبل: مات سميح شعلان بين يدىّ. كان يجلس إلى جوارى فى أثناء مناقشة الباحثة هالة رحَّال فى رسالتها للدكتوراه عن الجسد فى التراث الشعبى (دراسة تطبيقية). أصرّ سميح شعلان على رئاستى للجنة المناقشة التى ضمت الأستاذين محمد غنيم وعبد الحكيم خليل، أصرّ سميح شعلان - فى تواضع العلماء - على أن أكون رئيسًا مقررًا للجنة المناقشة رغم كونى مشرفًا مشاركًا، بينما هو المشرف الأساسى بحكم التخصص الدقيق. كان سميح شعلان آخر المتحدثين، وقال فى كلمته القصيرة: إننا كعلماء نحرص على غرس نبتة المعرفة ونرعاها، فقد نموت اليوم أو غدًا! فى أثناء إلقاء كلمتى الأخيرة قبل أن أقوم برفع الجلسة لإقرار منح الدرجة، أشارت هاله إلىّ لكى أنتبه إلى ما يجرى بجوارى؛ فانتبهت إلى أن سميح الجالس إلى جوارى قد انتابته غيبوبة مفاجئة، ومال رأسه إلى صدره. حاولت مع الآخرين تدليك صدره من دون جدوى. طلبنا سيارة الإسعاف، فجاءت مسرعة بعد ربع ساعة. أخبرنا رجل الإسعاف أن سميح ميت».

لكن هذا الموت العلنى، سبقه - أيضًا - كتابه الأخير، الذى حمل عنوان «الموت عند المصريين.. دراسة فى العادات والمعتقدات الشعبية» وهو دراسة طويلة عن كل ما يخص «الموت»، بدءًا من «التنبؤ» به، وصولًا إلى «البكائيات» على المتوفى.

اختار د. سميح قرية من قرى من ريف



لم تحظ عادات الموت إلا بأقل نصيب من الدراسات رغم ما تحتله من منزلة خاصة فى حياة المصريين

مصر، لتكون مسرحًا لهذه الدراسة المتفردة والعميقة، التى اعتمد فيها على «إخباريين»، أى رواة أفاضوا فى الحديث عن الجوانب الاجتماعية المتعددة المرتبطة بـ «الموت» والفقد، وقد تراوحت أعمارهم ما بين الثلاثينات وحتى السبعينات، وما بين ذكر وأنثى.

الدراسة تدور فى تسعة فصول هى: العلامات التى تنبئ بوقوع الموت، الوفاة وإعلانها، التجهيز للدفن، الدفن، العزاء، زيارة القبور والرحمة، الحداد، القبر، العديد والندب، ثم خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، حرص د. سميح على أن يربطها بالمستقبل «أهم النتائج من منظور مستقبلى»: «تشير الدراسة الميدانية إلى بعض النتائج التى قد تفيد فى تصور مستقبلى لمفردات الظاهرة فى مجتمع البحث وانعكاس ذلك على المجتمع المصرى بشكل عام، إذ يمثل مجتمع الدراسة واحدًا من المجتمعات المصرية والتى تتأثر بحدود ضيقة من الاختلاف وحدود واسعة من الاتفاق فى مجريات التغير المؤثر فى مفردات الظواهر».

ومن النتائج التى توصل إليها، دور انتشار التعليم فى الحد من طقوس الندب وجنازة النساء بما يتبعها من شق الجيوب ولطم الخدود والرقص الجنازى وإنشاد نصوص الندب، كما رصد تشبث الطبقة الاجتماعية العليا برموز تدل عليها وتسهم فى تسكين ذاتها فى مقابل التغيرات الاقتصادية التى طرأت على المجتمع والتى قد تدفع نحو الهلاك الطبقى، كما رصدت الدراسة اتجاه المجتمع نحو المأدبة والفردية، مما أثر فى التخفف من دلائل الحزن وفترة الحداد.

لكن ما توقفتُ عنده أكثر - بعد رحيله - وهو ما يمكن أن أصفه بأنه وصيته للباحثين والدارسين فى مجال الفنون الشعبية، وهى مرتبطة بإعداد الأبحاث والدراسات التى تؤرخ وترصد ما يحدث فى المجتمع المصرى.

وقد حدد د. سميح مفهومه المنضبط لما يجب أن تعتمد عليه هذه الدراسات من أن العادات الشعبية تتميز «بقدرتها على التعبير الدقيق عن المجتمعات الممارسة لها، وتنبع هذه القدرة من طبيعتها التى تتميز بأداء كثير من الوظائف الاجتماعية المهمة، وذلك انطلاقًا من تشعبها وانتشارها فى جميع نواحى الحياة، وقد أدى هذا التشعب إلى اعتبارها المرآة التى تعكس المجتمع الذى توجد فيه، ومن هذا المنطلق فهى تتعرض لعملية تغير دائم، يعكس التغيرات التى تلم بالحياة فى كل طور من أطوار حياة المجتمع، وقد أدى هذا التغير إلى بقائها واستمراريتها وليس اندثارها، واختفائها».

لذا؛ يناشد أو يوصى د. سميح فى هذا الكتاب الصادر عن دار النسيم الباحثين بـ «أهمية دراسة العادات، خاصة فى مجتمعنا المصرى الذى يتعرض لتغيرات بنائية حاسمة؛ الأمر الذى يتطلب إجراء دراسات ترصد وتحلل اتجاهات وأسباب التغير وتتبلور هذه الأهمية إذا ما استعرضنا الدراسات التى تناولت





الجوانب المختلفة للعادات الشعبية، والتى كما أشرنا تتشعب لتشمل جميع مناحى الحياة، ولم تحظ عادات الموت إلا بأقل نصيب من هذه الدراسات، على الرغم من أن الموت يحتل منزلة خاصة فى حياة المصريين، من حيث اعتقادهم بأنه انتقال من حياة فانية إلى حياة أخرى باقية، هذه المنزلة تتضح من خلال ما أولاه المصريون القدماء من اهتمام بالموتى وأماكن دفنهم، ذلك الاهتمام الذى فاق رعايتهم للأحياء وأماكن إقامتهم، وذلك للاعتقاد السائد لديهم عن الخلود فى حياة أبدية سرمدية».

د. سميح يمتلك تاريخا طويلا من الاهتمام بدراسة الفنون الشعبية، هذا الاهتمام الذى جعله بعد أن تخرج عام ١٩٧٧ فى كلية الآثار بجامعة القاهرة، يحصل - بعد ثمانى سنوات - على دبلوم المعهد العالى للفنون الشعبية من أكاديمية الفنون ١٩٨٥، ليواصل مسيرته العلمية فى هذا التخصص الذى ارتضاه لنفسه؛ فيحصل - من المعهد نفسه - على الماجستير ١٩٩١، والدكتوراه ١٩٩٧، ويتدرج فى المناصب داخل أكاديمية الفنون ليتولى عمادة المعهد «سابقًا».

كما ارتبط اسمه بعدد من المشروعات التوثيقية المهمة، منها: عضويته اللجنة العلمية للإشراف على جمع وتدوين السيرة الهلالية بالتعاون بين هيئة اليونسكو والجمعية المصرية للمأثورات الشعبية، الباحث المشارك والمشرف التنفيذى على عمليات الجمع الميدانى لمشروع المتحف القومى للحضارة، بالتعاون بين الجهتين السابقتين، كما رأس اللجنة العلمية لأطلس المأثورات الشعبية بهيئة قصور الثقافة.

ومن مؤلفاته: دراسات فى علم الفلكلور بالمشاركة مع د. محمد الجوهرى ١٩٩٨، الموت فى المأثورات الشعبية ٢٠٠٠، الخبز فى المأثورات الشعبية ٢٠٠٠، بعض ملامح التغير فى العادات والتقاليد المرتبطة بالجبز، ضمن كتاب تقارير بحث التراث والتغير الاجتماعى ٢٠٠٢، المشرف العلمى لكتاب أطلس الخبز المجلد الأول ٢٠٠٦، العادات والتقاليد الشعبية «المنهج والنظرية» ٢٠٠٧، وأخيرًا كتابه «الموت عند المصريين.. دراسة فى العادات والمعتقدات» ٢٠٢١.

وخلال مسيرته العلمية حصل على دروع وشهادات تقدير من مؤسسات تعليمية بمصر وبمختلف الدول العربية منها: وزارة الثقافة اللبنانية، درع جامعة المنصورة، محافظة جنوب الوادى، هيئة قصور الثقافة، جامعة القاهرة، وزارة الثقافة بالإمارات، جامعة بلقايد بتلمسان بالجزائر، كما كرمه سمو الشيخ الدكتور محمد سلطان القاسمى حاكم الشارقة وذلك عام ٢٠١٤، كما توج مسيرته بحصوله على جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية ٢٠١٦.

أجمل شىء فى العالم سرير مريح، وحضن أم، وفنجان قهوة من يديها، مهما طال بك الصراع فى هذه الدنيا، ومهما جنَيتَ من الذهب والجاه والسلطة، ستصل فى النهاية إلى أن غاية النعيم سرير وحضن دافئ فى البيت، يدخل إليه الشمس من النافذة، تسقط مباشرة على مكان نومك، ساعتها تصير فى راحة من كل إرهاق الدنيا وصراعها الفارغ.. هذا ما ستصل إليه بعد مشاهدة فيلم the Sisters Brothers (الأشقاء سيسترز) أخرجه جاك أوديار وكتب له السيناريو بالمشاركة مع توماس بدجاين.

لا شىء يساوى ستارة تُرفرف

عبد الهادى شعلان

يمثل الفيلم حقيقة الصراع من أجل الدنيا، ومن أجل أغلى شىء فى هذا العالم، الذهب، حتى إنك ترى من يفقد حياته ومن يفقد ذراعه، لكن فى النهاية لا شىء يساوى حَمَّام دافئ فى البيت، المكسب الحقيقى يكون للإنسان الذى لم يكن يحمل أى أطماع فى هذه الدنيا.

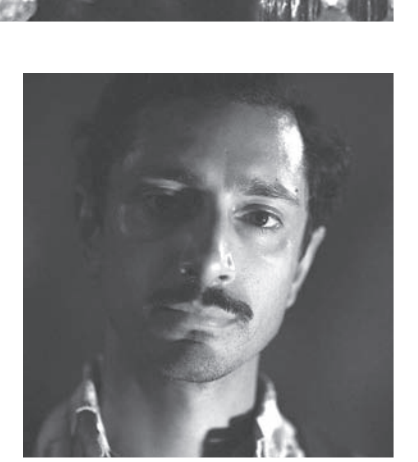
حرب عمياء

يبدأ الفيلم فى العام ١٨٥٠ فى أوريجون بطلقات نارية فى الظلام من جانبين، لا يرى أحدهما الآخر وكأنَّ هناك حربًا عمياء، لا يهم من تقتل بالرصاصات، المهم أن تستمر فى إطلاق النار، لا يرى أحد على من يُطْلِق النار، الكل متحمِّس فى الظلام، والكل خائف فى الوقت ذاته من الظلام، الظلام هو العدو الأول وهو الصديق، فإذا كان من السهل أن تَقْتُل، فليس من الصعب أن تتلقَّى رصاصة فى رأسك، فالرصاصة عمياء فى الظلام، أنت فى الظلام لا ترى الخوف الذى يسيطر على الآخر، على الرغم من أن الخوف يحتويك، لكنك تحاول أن تتظاهر بمظهر الشجاعة، يتحوَّل الظلام إلى حماية وإلى مركز للرعب فى الوقت ذاته.

الأخوان سيسترز

يصرخ أحدهم فى الظلام: «اللعنة، إنه ليس هو»، فالظلام جعله يرتكب القتل مع الشخص غير المقصود، فى الظلام لا رحمة، فليس هناك عيون تلمع من الرعب تجعل القاتل يتراجع، فالقاتل يقتل بدافع شجاعة مزعومة، فقط تُطْلِق الرصاص حتى لو استسلم أحدهم ورفع يده وقال: «ارحمنى».

المَشَاهد فى الفيلم تتراوح بين الليل والنهار، ممَّا أعطانا إحساسًا بأن الزمن يمر سريعًا، وأن الليالى تتعاقب، وأن عملية البحث التى يقوم بها الأخوين سيسترز عن موريس ووارم وعن الذهب تقترب من هدفها، وإننا فى طريقنا الفعلى للقاء المحتوم، إلى الذهب. الليل يسكن معظم المشاهد، وكأن الفيلم ليل خارجى طويل، إلا أننا لم نشعر بالملل، فالمشهد القتالى الأول فى الظلام هيَّأ المُشَاهِد لصراعات الليل، فالظلمة تحكم ظروف الفيلم، ظلمة النفوس والأرواح، لقد أحببنا ظلمات هذا الفيلم الذى يسير فى خطين متوازيين، مشاهد بين ويلى وريتشارد متوازية مع مشاهد موريس ووارم، إلى أن تم التلاقى بينهم جميعًا وسار الفيلم فى خط واحد للبحث عن الذهب. كما أن وجود فاصل ظلامى أسود فى الفيلم لم يشعرنا بالتمزُّق، أو القطع الحاد، فانسحاب المشهد من الظلام، ودخوله فى الظلام



ريز أحمد فى شخصية وارم وبيلو









موريس

يمثل الفيلم حقيقة الصراع من أجل الدنيا، ومن أجل أغلى شيء في هذا العالم، الذهب

جعلنا نشعر أن لحظة سواد الشاشة كانت عادية وعفوية وأطَّرت لفكرة الظلام التى يضرب عليها الفيلم بقوة.

من المشاهد الجميلة فى الفيلم اللقطة التى حصل عليها المخرج للسماء بعين إيلى حين تم شفاءه من سم العقرب، كانت لحظة شاعرية ، لحظة طراوة، و رأينا أن هَمًّا ما قد انزاح، فقد تبدَّل الليل إلى السماوى الرائق، وهذا كان مختلفًا عن معظم مشاهد الفيلم التى كان تحتويها الظلال الداكنة.

هذه الظلال كانت موحية، وكأنَّ المخرج قد تعمَّد أن يرسم لوحات رائعة بالظلال المتناسقة مع أشعة الضوء المتسربة من الشمس.

الذهب محور لقاء الشخصيات المتنافرة

شخصيات الفيلم واضحة، وقليلة، نجد أن موريس والذى قام بدوره الممثل الأمريكى جيك جيلينهال يكتب المذكرات التى تعطينا بعض المعلومات السلسة والبسيطة، والتى نحتاجها عن الفيلم، ولو تم سردها بطريقة مختلفة كالحوار لشعرنا بالملل، لقد أدَّى جيك دوره بحساسية مميزة، ووصل إلينا أنه يعانى من أزمة بينه وبين والده، كانت محركه الانفعالى طوال الفيلم، دون أن يدرى، فهو الإنسان الممزَّق الذى يحمل عقدة الأب داخله، ويبحث عن الخلاص وإثبات الذات.

هيرمان وارم والذى قام بدوره ريز أحمد الممثل البريطانى من أصول باكستانية، كان يبحث عن الذهب كى يُنْشئ مجتمعًا جديدًا، ريز أحمد بوجهه الهادئ والذى يحمل ملامح الإنسان المثالى البريء، يبحث عن مثالية المجتمع، يبحث عن الذهب باختراعه للمادة الكيمائية؛ ليكون الأسرع والأيسر فى الحصول على الذهب؛ كى ينشئ مجتمعًا قائمًا على العلاقات الإنسانية والاحترام، ربما يريد

إنشاء مدينة فاضلة.

أما تشارلى سيسترز والذى قام بدوره جواكين فينكس فهو يمثل الطمع بكل معانيه وتصوراته، رأيناه يبتسم بصعوبة، ويجتهد كى يشعرنا بأنه قاس القلب، وأن داخل الشخصية التى يمثلها عنف ورغبة فى الاستحواذ، وظهرت براعته التمثيلية فى المشهد الذى سأله فيه إيلى عن رغبته فى أن يكون العميد، لقد عَبَّر فى مشهد بسيط عن الرغبة المكبوتة داخل إنسان، يخفيها عن أقرب الناس إليه، رغبة مدفونة تريد أن تخرج على استحياء، كان المشهد مميزًا، حتى إننا شعرنا بضعفه الإنسانى فى هذه اللَّحظة، مما جعل إيلى يمسح على كتفه ورأسه وكأنه يواسيه فى طموحة العنيف للدنيا، يواسى أعماقه الطامحة، ظهرت شراهته فى المشهد القريب من النهاية، فقد بدا أكثرهم طمعًا لحظة ظهور الذهب، والذى كان مسيطرًا عليه طوال الفيلم، فألقى بكل المواد الكيمائية فى الماء رغم التحذير بعدم فعل ذلك لخطورة هذه المواد، مما أدَّى لقطع يده فيما بعد.

إيلى.. الإنسان الرابح

شخصية إيلى سيسترز والتى قام بها الممثل جون سى رالى، بملامح تميل للطيبة، والعفويَّة والبراءة، فهو الإنسان فى صورته النقيَّة ومشاعره الفياضة، لا يوجد فى ملامحه أى مظهر من مظاهر العنف، لقد أحسن المخرج اختيار الشخصية، فهذه الشخصية هى التوازن الحقيقى لِكَمّ الصراع العنيف داخل الفيلم على الذهب، كانت هذه الشخصية بتواجدها تعطينا الراحة النفسية"، فهى أقرب للقلوب الطيبة، فإيلى يحمل كل ما هو طيب، نظرات عينيه، وتكوينه الجسدى الذى لا يميل للعنف، إيلى اشترى فرشاة أسنان ليحتفظ ببريق أسنانه، وليحافظ على رائحة فمه، هذا التصرُّف البسيط أيضًا يعطينا ملمحًا إنسانيًا، على عكس تشارلى أخيه، الذى بدا همجيًا منذ الطلَّة الأولى، وبدأ يتكشف عن وحشية داخلية، إنهما شخصيتان متناقضتان، أحدهما يسعى للسلطة والذهب، ويريد بكل بساطة أن يكون العميد، والآخر يسأل متى نعود للمنزل؟

من المواقف التى كشفت الإنسانية العالية لإيلى، حين كان تشارلى تحت الغطاء يزوم وكأنه يحلم حلمًا حزينًا، فجاء إيلى ومسح على رأسه بحنان حقيقى، لكن تشارلى فاجأنا بأن قام وانتفض وظل يضحك، وأفسد اللَّحظة الإنسانية بطبيعته الوحشية، هذه الطبيعة الوحشية ستتجلَّى فى نهاية الفيلم حين يرغب فى الحصول على كمية أكبر من الذهب ويتحوَّل طمعه لكارثة.





وشاح إيلى الأحمر

من أهم عوامل ظهور الإنسانية المحبوبة فى شخصية إيلى هو هذا الوشاح الأحمر الذى يخفيه فى طيَّات الأشياء التى يحملها معه، كَسِر خاص من أسراره الحميميَّة، لا يجعل أحدًا يطلع عليه، ففى ساعات الفجر يُخْرِج الوشاح ويتنسَّم رائحته الداخلية، ونستشعر أنه كانت له علاقة حميمية مع صاحبة هذا الوشاح، وكان من الأمور الحسنة أن الفيلم لم يعد لذكريات حنين إيلى مع هذه المرأة؛ فقد كان حُبّه لهذا الوشاح كفيل بربطنا بدفء المشاعر التى يكنها إيلى للمرأة صاحبة الوشاح، ولم يكن يعنينا سوى أن ندرك أن إيلى هو إنسان ذو مشاعر، فى فيلم يلهث وراء الذهب المادة الدنيا، لقد كان يتشمَّم هذا الوشاح قبل أن ينام، ربما ينقله لعالم من الأحلام الرائعة مع هذه المرأة التى لم نعرف سوى أن اسمها إميليا باتريدج.

إيلى حينما التقى بالمرأة فى الغرفة بمفرده، لم يكن يستطيع أن يمارس معها العلاقة، لقد شعرنا من قبل أنه مرتبط بصاحبة الوشاح، فلجأ لإعطائه للمرأة، لكنه أعطاها النصائح التى يريدها، فهو يطلب أن تنظر لهذا الوشاح كما لو أن له قيمة بالنسبة لها، يريد لحظة شاعرية قد كان مر بها من قبل، يريد أن تكرر له جملة بمعنى أن هذا الوشاح جزء منها سيرحل معه، ربما تذكره بالمرأة الأخرى كى يكون مهيَّأ لممارسة العلاقة، أراد ان يستبدل هذا الجسد الذى أمامه بروح المرأة التى يحبها، وأن يعيش لحظة عاشها من قبل، هذا الوشاح يمثل بالنسبة له الأنثى الخاصة المحبوبة، كان يريد أن يعيش لحظة حميمية حتى ولو كانت مصطنعة وكاذبة.

فى النهاية، لحظة ظهور الشمس الجميلة، الناعمة من النافذة، ولحظة رفرفة الستارة بهواء منعش عليل، نجد إيلى يبتسم ابتسامة الراحة والوصول للمنتهى، كانت الراحة البادية على ملامحة كفيلة بأن تجعلنا نترك ذهب العالم من أجل لحظة استرخاء كهذه، هذا الرجل البسيط الذى كان هو الرابح فى النهاية، لقد ربح نفسه. حتى ولو نام على سرير قصير، لكن نسمة الهواء التى تضرب وجهه البشوش هى المتعة المبتغاة.



هذه مجموعة متنوعة من الأنشطة الثقافية والفنية التى تشهدها قصور وبيوت ومكتبات «الثقافة الجماهيرية» فى مختلف ربوع المحروسة، خلال هذا الشهر



- **قصر ثقافة بهتيم بالقليوبية: ورشة فنون تشكيلية عن عيد العمال ١١ ص**
- بيت ثقافة شبين القناطر: محاضرة عن «دور العمال فى بناء الأوطان» ١١ ص
- **قصر ثقافة بنى سويف: اللقاء الأسبوعى لنادى الأدب ٨ م**



- **قصر ثقافة الأقصر: محاضرة بعنوان «منهج التشريع فى التعامل مع البلاء» د. حمدى الطاهر أون لاين**



- **قصر ثقافة الأقصر: محاضرة بعنوان «عادات سيئة تدمر علاقة شريك حياتك» زينب فراج أون لاين**



- **قصر ثقافة الأقصر: أمسية شعرية بعنوان «اتهم غيابك» للشاعر محمد جاد المولى أون لاين**

05

- **قصر ثقافة الفيوم: عرض فنى لفرقة كورال وموسيقى الطفل ٧ م**
- بيت ثقافة القنطرة شرق بالإسماعيلية: محاضرة بعنوان «أسس قواعد الشعر» ضمن نشاط نادى أدب الطفل ٧ م
- **قصر ثقافة طور سيناء: عرض لفرقة الإنشاد الدينى ٨ م**
- قصر ثقافة دسوق بكفر الشيخ: أمسية شعرية لشعراء نادى الأدب ٧ م

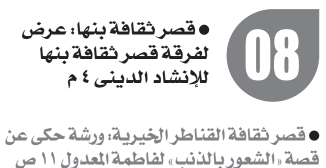


- **قصر ثقافة القناطر الخيرية: أمسية أدبية ٦ م**
- قصر ثقافة شرم الشيخ: محاضرة بعنوان «دور العمال وأهميتهم فى عجلة التقدم» ١١ ص



07

- **قصر ثقافة بهتيم بالقليوبية: لقاء أدبى لنادى الأدب ٧ م**
- قصر ثقافة دمياط: ندوة بعنوان «العامل فى السينما المصرية» أون لاين
- **قصر ثقافة دسوق بكفر الشيخ: عرض لفرقة دسوق للآلات الشعبية ٣ م**



08

- **قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة قصر ثقافة بنها للإنشاد الدينى ٤ م**
- قصر ثقافة القناطر الخيرية: ورشة حكى عن قصة «الشعور بالذنب» لفاطمة المعدول ١١ ص
- **بيت ثقافة التل الكبير بالإسماعيلية: عرض فنى لفرقة الإنشاد الدينى ١١ ص**
- قصر ثقافة الزقازيق: عرض فنى لفرقة محمد عبد الوهاب للموسيقى العربية ٦ م



09
- بيت ثقافة البراجيل بالجيزة: حوار حول شخصية نجيب محفوظ وأهم أعماله ١١ ص
- مكتبة البحر الأحمر بالجيزة: قراءة فى ديوان «نوارج البحر» للشاعر محمد كشيك ٥ م
- بيت ثقافة المرج بالقاهرة: لقاء نادى الأدب الأسبوعى، ويدور حول موضوع «الأدب العربى بين التغريب والتعريب» ١٠ ص

10
- قصر ثقافة كفر شكر بالقليوبية: محاضرة عن خطورة المخدرات ١٠ ص
- قصر ثقافة السويس: عرض لفرقة الآلات الشعبية ١١ ص
- قصر ثقافة أسوان: محاضرة بعنوان «العمل بهمة يحيى الأمة» ٦ م

11
- مكتبة على الراعى بالرياح الثقافية بالإسماعيلية: معرض كتب متنوعة لأهم أعمال جمال الغيطانى، بمناسبة ذكرى ميلاده ١١ ص
- قصر ثقافة بورسعيد: عرض فرقة الآلات الشعبية ٨ م
- قصر ثقافة طور سيناء: محاضرة بعنوان «نصوص من الشعر العربى» ١١ ص
- قصر ثقافة الزقازيق: عرض فنى لفرقة الشرقية للفنون الشعبية ٦ م

12
- بيت ثقافة الصف بالجيزة: مناقشة كتاب «أجمل ما كتب أمير الشعراء أحمد شوقى» ضمن برنامج نقرأ لنرتقى ٧ م
- قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة قصر ثقافة بنها للموسيقى العربية ٧ م
- بيت ثقافة شبين القناطر: عرض فنى لفرقة الآلات الشعبية ٦ م
- قصر ثقافة الإسماعيلية: عرض فنى لفرقة الموسيقى العربية ٨ م
- بيت ثقافة شندورة بالسويس: مناقشة كتاب «الفلكلور فى حياة الإنسان» تأليف صلاح الراوى ١١ ص

13
- قصر ثقافة الأقصر: محاضرة بعنوان «تماس الشعر والقصة الحديثة» أون لاين

14
- قصر ثقافة الأقصر: مسرح عرائس بعنوان «أغنية حلقاتك برجالاتك» أون لاين

15
- قصر ثقافة الأقصر: أمسية شعرية بعنوان «باب النصر» أون لاين

16
- قصر ثقافة الفيوم: عرض فنى لفرقة الإنشاد الدينى ٧ م
- بيت ثقافة أبو زعبل بالقليوبية: حوار مفتوح عن «الزواج المبكر وأضراره على الصحة الإنجابية» ١٢ ظ
- مكتبة طابا الثقافية بجنوب سيناء: حكى وسرد قصصى بعنوان «البستان المسحور» لينا كيلانى ١١ ص
- قصر ثقافة دمياط: ندوة لمناقشة رواية «المعاطف الرمادية» للكاتب سمير الفيل ٦ م

17
- قصر ثقافة السلام بالقاهرة: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٦ م
- قصر ثقافة القناطر الخيرية: عرض فنى لفرقة الموسيقى العربية ٦ م
- قصر ثقافة بنى سويف: عرض فنى لفرقة كورال أطفال بنى سويف أون لاين

18
- قصر ثقافة الأقصر: ورشة بعنوان «إعادة تدوير الأكواب البلاستيكية» أون لاين

19
- مكتبة أبو صير بالإسماعيلية: شخصية ومعلومات عن الكاتب يوسف إدريس ١١ ص
- قصر ثقافة أسوان: عرض فنى لفرقة أسوان للموسيقى العربية ٦ م

20
- قصر ثقافة المنصورة: عرض لفرقة المنصورة للموسيقى العربية ٦ م

21
- قصر ثقافة العريش: عرض فنى للفرقة الاستعراضية ٨ م
- قصر ثقافة أسوان: محاضرة «أهمية الرياضة كوسيلة فى تقرير السلم والتنمية» ٦ م

22
- بيت ثقافة كرداسة بالجيزة: مناقشة كتاب «حكاية مع اليمامة» تأليف درويش الأسيوطى ١١ ص
- قصر ثقافة طور سيناء: محاضرة عن أفلام عاطف الطيب ١١ ص
- قصر ثقافة المنصورة: ورشة عن تجربة فتحى البريشى فى الربط بين الموسيقى والشعر والمسرح الشعرى ٦ م

23
- بيت ثقافة شبرا شهاب: مناقشة كتاب «المرأة فى عصر الديمقراطية» تأليف مظهر إسماعيل ١١ ص
- قصر ثقافة الشيخ زويد: ندوة شعرية فى حب سيناء أون لاين

24
- بيت ثقافة الصف بالجيزة: مناقشة كتاب بعنوان «الدعاء المستجاب» للشيخ محمد متولى الشعراوى ١١ ص
- قصر ثقافة السويس: محاضرة بعنوان «موقف الإسلام من الإرهاب ومكافحته» ١١ ص

25
- قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة قصر ثقافة بنها للإنشاد الدينى ٤ م

26
- بيت ثقافة المرج بالقاهرة: مناقشة كتاب «الوعد الحق» لطه حسين ١٠ ص
- بيت ثقافة القنطرة شرق بالإسماعيلية: أمسية شعرية ضمن نشاط نادى الأدب ٨ م

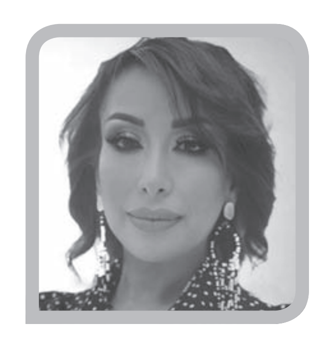
29
- بيت ثقافة القنطرة شرق بالإسماعيلية: محاضرة بعنوان «دور الثقافة فى التنمية الشاملة» أون لاين
- قصر ثقافة طور سيناء: محاضرة عن «الأدب والحياة الاجتماعية» ١١ ص

30
- قصر ثقافة السويس: أمسية شعرية ٨ م
- بيت ثقافة شندورة بالسويس: محاضرة بعنوان «حطورة الشائعات على الأمن القومى» ١١ ص

قصر ثقافة بورسعيد: أمسية شعرية لنادى الأدب ٧ م

- قصر ثقافة شرم الشيخ: محاضرة بعنوان «اضطرابات سلوكية» ١٠ ص
- قصر ثقافة العريش: محاضرة حول كيفية بث الوعى للشباب لمواجهة التطرف ١٠ ص

31
- قصر ثقافة العريش: أمسية شعرية ١٠ ص



ناهد صلاح

ناقدة سينمائية

تحت الأرض

مرهق جدًا فيلم «تحت الأرض» للمخرج أمير كوستوريتسا، الحائز على سعفة مهرجان كان الذهبية فى العام ١٩٩٥، ثلاث ساعات تقريبًا من الفرجة والانغماس فى تفاصيل تتدفق كهجمة، فتطيل التأمل والغواية نحو هذا الزخم الفنى اللافت.

أعدت مشاهدته مؤخرًا فى غمرة أخبار الحرب بين روسيا وأوكرانيا؛ فالحرب كما تقرع أجراسها فى الواقع، تكتمل مشهديتها بحضورها على الشاشة، ولعلى من هنا وجدت «تحت الأرض» شكلًا وموضوعًا وأسلوبًا، يناسب هذه اللحظة التى يعيشها العالم، كما يتوافق مع البلقان أو شبه جزيرة البلقان، جغرافيًا هى تقع فى مكانها نفسه منذ قديم الأزل، فى الجزء الجنوبى من قارة أوروبا، وتاريخيًا كانت مسرحًا لحروب أهلية وعالمية.. صراعات ودعوات لتقسيمها وتفسخات غيّرت من شكل خارطتها، وواقعيًا لم يتبق منها سوى تاريخ دموى طويل وبلاد تغيرت اسمها أكثر من مرة، و.. مخرج يمشى حذو خياله الجامح، وإذا فتشت عنه فى المواقع البحثية الإلكترونية؛ تارة يلقبونه بالمخرج البوسنى وثانية اليوغسلافى وثالثة الصربى أمير كوستوريتسا.

نحن بصدد مخرج يُمازج بين صنوف شتى بمهارة وحذق، يغزلها فى نسيج متحاكم مفتون الخيال وتفكيك التصور عن ثنائية (الواقع/ الخيال) وإذابة النقائض المحتملة بينهما، ليخرج من واقعه العبثى بفيلم مجنون.

أمير كوستوريتسا، المولود فى العام ١٩٥٤، يستحضر الحرب فى فيلمه بأسلوب متفرد، من الصعب تحديده فى لون فنى معين؛ فهو عابر للنوع فى ثلاثة أجزاء هى بالترتيب: الغزو الألمانى، حكم تيتو، حرب التطهير العرقى، مفتتحًا الحكاية بحس تهكمى وعنوان: «ذات مرة كان هناك بلاد اسمها يوغسلافيا، وعاصمتها بلجراد»، وإن بدا أنه يسخر من ماض وحاضر يغلى بنيران أحداث جسيمة؛ لكنه أيضاً موجوع بهذه الأحداث، ولديه مس من الحنين تجاه بلاده الغريبة.

هنا أتوقف عند حكاية ذكرها لى الناقد كمال رمزى عن فيلم قصير، شاهده فى إحدى دورات مهرجان كان، عنوانه «روليت بلقانى»، يظهر فيه رأسان بينهما طاولة مغطاة بمفرش، ويدان تمتدان بمسدسين تم حشوهما عن آخرهما بالرصاص إلى الرأسين فى انتظار بدء الضغط على الزناد، ثم تتناثر الدماء على مفرش الطاولة كخريطة فور إطلاق الرصاصة، وينتهى الفيلم الذى يختصر حال اللعبة البلقانية، إنها لعبة خطرة لا تعرف إلا طريق واحد لا نجاة فيه لأحد!

افتتاحية الفيلم احتوت لقطات متقاطعة لشخوصه فى أماكن مختلفة، تختلط صورهم وحركاتهم داخل كادر مشبع بزخم من العناصر الفنية، دخول مفاجئ.. مشهد كرنفالى تقوده الموسيقى الغجرية ويتسلل إليه خيال الظل فى نسق عبثى، لا ندرى إلى أين يسحبنا هذا السرد السينمائى الوافر بالفكاهة والسريالية.

نتعرف على الصديقين ماركو وبلاكى، الشخصيتان المحوريتان فى الفيلم، يقومان بأعمال غير مشروعة من بينها المتاجرة فى السوق السوداء ومعهما نتاليا، المغنية الجميلة التى يغرم بها الاثنان، كذلك نتعرف على فيرا زوجة بلاكى وابنه جوفان، وإيفان شقيق ماركو الصغير الذى يعانى من التأتأة ويعمل فى حديقة الحيوان. أرواح وأجساد غير هادئة، لا يبدل من سلوكها شىء إلا تساقط القنابل الألمانية وهى تقصف بلجراد فى العام ١٩٤١، ما جعلهم أكثر جنونًا وهوسًا، حتى الحيوانات هربت من أقفاصها، النمر يسير مع أوزة متجاورين قبل أن ينقض على رقبتها ويقضمها لتكتمل العبثية، وندرك الحكمة فى ذات الوقت وهى أن القوى يقضى على الضعيف.

الصديقان ماركو وبلاكى، تعاونا قبل الحرب فى التهريب والأنشطة غير القانونية، وجاءت الحرب ليزيدا من نشاطهما، فقاما ببيع الأسلحة للمقاومة السرية ضد النازية، صنعا هذه الأسلحة فى قبو تحت منزل جد ماركو، هو نفسه القبو الذى اختبأ فيه بلاكى بعد أن أنقذه ماركو، إثر إطلاقه الرصاص على الضابط الألمانى الذى كان على علاقة بـ«نتاليا»، كان معه آخرين منهم إيفان شقيق ماركو وقرده المحبب.. ماركو هو الوحيد الذى سُمح له بالخروج، ليكون رابطهم الوحيد لهم مع العالم الخارجى، انتهت الحرب ورحل الألمان، لكن ماركو لم يخبرهم، وظلوا تحت الأرض نحو العشرين عامًا، ينتظرون اللحظة التى لا تأتي، بينما ماركو وناتاليا فوق الأرض يتمتعان برغد العيش وشهرتهما كمناضلين شيوعيين.

ناس بلجراد الذين دفعوا ثمنًا غاليًا فى الحروب، قدم الفيلم أشباهًا لهم، واهمون صدقوا كذب كل العصور، وتجار استفادوا من اللعبة وحققوا مكاسبهم الأنانية، ورجال حرب تغويهم صناعة الموت، ليندرج الفيلم تحت مظلة الأفلام الفريدة التى تصنع مناخها الخاص بشجاعة من خلال سردية غير تقليدية، تصنع من المأساة جمالًا يسخر من قتامتها.



للفنانة فاطمة العراجي